spex

Magazin für Popkultur

N° 343
März 2013

+CD

12 Tracks
Apparat
Darwin Deez
Ducktails
Fennesz
Indoor Life
Schorsch Kamerun
u.a.

Atoms For Peace
Freispiel für Thom Yorke

David Bowie
Eine Karriere im Museum

Japan
Zwei Jahre Atompilzkultur

Ermittlungsakte NSU
Ein deutsches Drama

4 199151 605502 03

HERRVONEDEN.COM | PHOTO: JANRIEPHOFF.COM

HvE

HERR VON EDEN

CTRL - ESC

N° 343

TITEL

26 **NICK CAVE**
TEXT: Max Dax FOTOS: Nic Shonfeld
Max Dax traf Nick Cave in dessen Heimatstadt Brighton und sprach mit ihm über die Auswirkungen der gestiegenen Recherchemöglichkeiten im Internet auf sein Wirken als Autor, die alten Tage in Westberlin und die Neuausrichtung der Bad Seeds auf dem in diesen Tagen erscheinenden Album *Push The Sky Away*.

REAKTIONEN

12 **VON SPEX-LESERN**

MUSIK

14 **NEUSTADT** TEXT: Thomas Vorreyer

16 **S O H N** TEXT: Davide Bortot

18 **MS MR** TEXT: Jan Wehn

20 **FOALS** TEXT: Max Link

22 **ARBOURETUM** TEXT: Florian Obkircher

24 **AMATORSKI** TEXT: Christina Mohr

35 **SONGTEXTKRITIK** TEXT: Arno Raffeiner

36 **PALMA VIOLETS** TEXT: Hendrik Otremba

38 **A$AP ROCKY** TEXT: Jan Wehn

40 **VORSPIEL FÜR BRYAN FERRY** TEXT: Torsten Groß

44 **ATOMS FOR PEACE** TEXT: Torsten Groß
Thom Yorke hat eine neue Band: Atoms For Peace, ein All-Star-Ensemble, dem unter anderem Flea von den Red Hot Chili Peppers angehört. SPEX traf den Sänger in London und sprach mit ihm über das Debüt *Amok*, seine chaotische Arbeitsweise und die besondere Stellung von Radiohead.

KOLUMNEN

25 **DISSIDENTEN** TEXT: Tino Hanekamp

50 **POFALTE** TEXT: Holger in't Veld

»Ich habe so gut wie keine Erinnerungen ...

... an meine Zeit in Berlin.«

Nick Cave

FOTO: Anno Dittmer

IN DIESEM HEFT: Wolfgang Müller und Nick Cave erinnern sich an das Westberlin der 80er. Jenes mythenumrankte Freiluftlabor, dessen Zentrale das Risiko war.

N° 343

POLITIK

52 **NSU, EIN DEUTSCHES DRAMA**
TEXT: Tino Hanekamp & Alvaro Piña Otey

KUNST

60 **THE GREAT MISTAKE N° 4: MARKUS MIESSEN**
TEXT: Andreas Wesle

LITERATUR

68 **WOLFGANG MÜLLER / *SUBKULTUR WESTBERLIN***
TEXT: An Paenhuysen

FILM

72 **THE MASTER** TEXT: Georg Seeßlen
L. Ron Hubbard ist nur ein Knotenpunkt in einem großen Verweissystem, die Lebensgeschichte des Gründers von Scientology nur ein biografischer Anlass für Regisseur Paul Thomas Anderson, einmal mehr eine seiner kolossalen cineastischen Meditationen auf die Menschheit und ihren Wahnsinn anzustoßen: *The Master*.

76 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN** TEXT: Robert Defcon

78 **FILMMUSIK MORODER / FENNESZ** TEXT: Arno Raffeiner

MODE

84 **MODEGESPRÄCH / GEOFFREY MARSH** TEXT: Anne Waak

90 **TATA CHRISTIANE** TEXT: Jacqueline Krause-Blouin

94 **MODESTRECKE** FOTOS: Michael Donath

KRITIKEN

102 **PLATTE DER AUSGABE: DOLDRUMS *LESSER EVIL*** TEXT: Tobi Müller

REZENSIONEN ZU:
Indoor Life, Ducktails, Apparat, New Found Land, Tocotronic u.v.a.

PERSPEKTIVE

118 **JAPAN, ZWEI JAHRE ATOMPILZKULTUR**
TEXT: Christoph Gurk

124 **SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE**

128 **IMPRESSUM**

130 **AUSKLANG**

EDITORIAL

ALLES ANDERS, ALLES NEU?!

Thom Yorke und Torsten Groß (r.) in London.

Das nun nicht, liebe Leserinnen und Leser. Die wesentlichen inhaltlichen Eckpfeiler wurden beibehalten. Aber aufgeräumter, ruhiger und leserfreundlicher sollte die Gestaltung werden – was, wie wir finden, sehr gut gelungen ist. Wir freuen uns jedenfalls auf lebhafte Diskussionen sowie jede Form von Lob, Kritik oder Anregung zum neuen Erscheinungsbild von SPEX. Hier die wichtigsten inhaltlichen Änderungen: Am Ende des Literatur- und des Kinoteils werden ab sofort ausgewählte Veröffentlichungen aus beiden Bereichen kompakter rezensiert, um einen breiteren Überblick über das aktuelle Geschehen zu vermitteln. Neu sind auch die Songtextkritik im Musikteil sowie die letzte Seite, der von uns so genannte Ausklang, der ab sofort jeden Monat exklusiv für SPEX von wechselnden Künstlern gestaltet wird. Den Anfang macht Max Frisinger.

Der Relaunch ist das Ergebnis eines längeren Prozesses, den die Redaktion gemeinsam mit der neuen Art Direktion Lambl/Homburger bestritt, die wir an dieser Stelle herzlich begrüßen möchten. Die Gestalter Florian Lambl und Christoph Gabriel brachten neben ihrer Expertise bequeme neue Stühle und eine ernährungsphilosophische Erkenntnis mit: Wenn man einen Kinderriegel und ein Duplo essen möchte, sollte man zuerst den Kinderriegel und dann das Duplo nehmen. Nur so sei eine Steigerung und somit ein weiterer Energieschub möglich, weil – wer hätte das gedacht? – Duplo angeblich süßer ist als Kinderriegel. Sie merken: Energie, egal aus welcher Quelle, war ein wichtiges Thema während der Produktion dieser Ausgabe. Ein weiterer Fachmann in Ernährungs- und Energiefragen ist übrigens der Kakaopapst und SPEX-Autor Holger in't Veld, dessen neue Kolumne »Pofalte« ab sofort Johnny Haeuslers »Medienwelten« ersetzen wird. Wir sind gespannt, was Sie zu seiner Blutgruppentheorie sagen!

Mehr als jeder Schokoriegel brachte die wundersame Rückkehr des David Bowie am 8. Januar das Blut der Redaktion in Wallung. Dass es 2013 tatsächlich noch möglich ist, völlig aus dem Nichts und ohne die üblichen Gerüchte im Vorfeld so eine Punktlandung hinzulegen, hat uns zu Tränen gerührt. Wegen einer internationalen Sperrfrist dürfen wie leider kein Wort über das neue Bowie-Album schreiben (aber es ist wirklich …), omnipräsent sind der Sänger und die Stadt, die er in seinem Comeback-Song »Where Are We Now« besingt, das alte Westberlin nämlich, trotzdem: Bryan Ferry und Wolfgang Müller sprechen auch über Bowie, letzterer reflektiert in einem neuen Buch die wilden 80er in der geteilten Stadt. Der Westberlin-Veteran Nick Cave, den Max Dax für die Titelgeschichte in seiner Wahlheimat Brighton besuchte, freut sich ebenfalls über das Bowie-Comeback, im Modegespräch kommt Geoffrey Marsh zu Wort, der gemeinsam mit Victoria Broackes *David Bowie Is* kuratiert, jene Ausstellung, die dieses Frühjahr im Londoner Victoria And Albert Museum gezeigt wird.

Schließlich informierte uns der Radiohead- und jetzt auch Atoms-For-Peace-Sänger Thom Yorke am Rande eines längeren Interviews über den aktuellen Aufenthaltsort von Jonny Greenwood. Selbiger urlaube mit der Familie in Australien – und war vermutlich deshalb nicht dazu gekommen, wie geplant Fragen zu seiner Tätigkeit als Filmkomponist zu beantworten. An seiner Stelle tun dies nun Christian Fennesz und Giorgio Moroder – ein wirklich ebenbürtiger Ersatz.

Zum Schluss noch ein Hinweis in eigener Sache: Am 4. März erscheint im Metrolit-Verlag »SPEX – das Buch. 33 1/3 Jahre Pop«, ein umfangreiches Kompendium, für das die Herausgeber Max Dax und Anne Waak das Beste aus gut 33 Jahren SPEX kompilierten.

Viel Spaß mit dieser Ausgabe!

Torsten Groß

movimentos

FESTWOCHEN DER AUTOSTADT

LIVE

SOPHIE HUNGER
STABIL ELITE
DAVID LEMAITRE
DAVE SÜNTI

13.04.13 / 20 UHR
HALLENBAD / WOLFSBURG

„MOVE ON UP" präsentiert Newcomer, die sich Gedanken machen – mit einem musikalischen Programm zum Thema „Toleranz" im Rahmen der Movimentos Festwochen der Autostadt in Wolfsburg.

Weitere Informationen unter
0800 288 678 238 oder
WWW.MOVIMENTOS.DE

Kulturpartner
NDR kultur

Folgen Sie uns auch auf
f | t | YouTube

AUTOSTADT

Foto: Augustin Rebetez

CONTRIBUTORS

AN PAENHUYSEN [A]

An Paenhuysen ist Historikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin aus Leuven und lebt in Berlin. In der Hauptstadt veranstaltet sie Ausstellungen und Kunst-Happenings, wie *Land Art* oder *Pause. Valeska Gert: Bewegte Fragmente*. Als Autorin veröffentlichte sie das Buch *The New World. The Wonder Years Of The Belgian Avant-Garde 1918-1939*. »SPEX ist für mich Avantgarde«, so An, »weil sie weltweit die erste Musikzeitschrift war, die Valeska Gert veröffentlichte, und auch die erste Zeitschrift, in der der geniale Begriff Neoindividualliberalismus des Kulturarchäologen Matthias Mergl auftauchte und definiert wurde.« Für diese Ausgabe sprach An mit Wolfgang Müller über dessen Buch *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit*.

ALVARO PIÑA OTEY [B]

Alvaro Rodrigo Piña Otey wurde 1980 in die faschistische Militärdiktatur Chiles hineingeboren. Nach der Flucht mit seiner Familie landete er in Hamburg-Wandsbek, wo er sich in der Rotklinker-Tristesse einer der damals reichsten Regionen der Welt wiederfand. Es folgten abgebrochene Ausbildungen und Studiengänge sowie diverse überflüssige Nächte als Tourmanager, bis er mit seinem Kumpel Tino Hanekamp den Musikclub Weltbühne gründete, der dann aber abgerissen wurde. Seit 2011 betreibt er die Hamburger Bar Golem. Er hat einen Buckel, ist klein und isst gerne giftgrünes Gummigelumpe. Ende Februar erscheint Oteys Saufbuch *Das Ende der Enthaltsamkeit*.

ELSA OKAZAKI [C]

Elsa Okazaki hat französisch-japanische Wurzeln und ist visuelle Künstlerin mit Schwerpunkt Fotografie und Video. Sie lebte in Amsterdam und Lille, bevor sie Wien zu ihrer künstlerischen und privaten Heimat machte. Seit zwei Jahren ist Elsa stolze Mutter der Zwillinge Mina und Kira und führt ein Leben als *working mom*. SPEX ist für Elsa »auf eine intelligente Art unabhängig«. Ihre Arbeiten erschienen bereits in Magazinen wie *NEO2, FAQ Magazine, Red Bulletin, Vice* außerdem waren sie in Ausstellungen in Wien und London zu sehen. Wir erinnern uns besonders gerne an Elsas Porträts von Marina Abramović in SPEX N° 342.

LAMBL HOMBURGER [D]

Lambl Homburger arbeiten als Grafik Designer, Art Direktoren und Berater für Marken und Institutionen in Kultur und Design, für Galerien und Museen national und international. 2009 gründeten sie ihren eigenen Filmverlag und veröffentlichten den lange verschollenen Kultfilm *The Telephone Book*. Als Art Direktor der italienischen Möbelmarke Mattiazzi realisieren sie Projekte mit Designern wie Konstantin Grcic, Ronan & Erwan Bouroullec oder Sam Hecht und übernehmen ab sofort die Art-Direktion für SPEX. »SPEX hat die deutsche Magazinlandschaft immer entscheidend mitgeprägt«, so Lambl Homburger. Die Redaktion freut sich auf die Zusammenarbeit.

NEUES VON UNSEREN AUTORINNEN

SONJA EISMANN

SHEPOP – FRAUEN.MACHT.MUSIK. BEGLEITKATALOG

ROCK'N'POP MUSEUM GRONAU

Sonja Eismann ist Herausgeberin eines Begleitkatalogs zur Ausstellung *ShePop*, die sich mit Frauen im Pop beschäftigt. Im Katalog sind Beiträge von Autoren wie Diedrich Diederichsen (über Queer Pop), Sheila Whiteley (über Frauen im Pop i.a.), Katharina Weingartner und Anette Baldauf (über Pussy Riot), den Grether-Schwestern (über sich selbst) oder Jochen Bonz (über den weiblichen Fan) zu finden.

GERD JANSON

MUSIK FOR AUTOBAHNS

RUSH HOUR, VINYL

SPEX-Autor Gerd Janson stellte eine aufregende *ambient-not-ambient* Compilation zusammen, die brandneue und exklusive Tracks von Künstlern wie Âme, Move D, Quiet Village Marco Passarani, Roman Flügel oder Tom Trago beinhaltet. Definitiv ein geeigneter Soundtrack für lange Reisen auf der Autobahn.

TINO HANEKAMP

SO WAS VON DA

SCHAUSPIELHAUS, HAMBURG

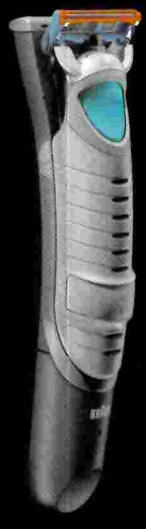
Tino Hanekamps Erfolgsroman *So was von da* hat es auf die Bühne geschafft. Theaterregisseurin Jorinde Dröse nahm sich des Stoffes an, besetzte Schauspieler wie Sören Wunderlich und Maria Magdalena Wardzinska und inszenierte Hanekamps preisgekrönte Kiezchronik am Hamburger Schauspielhaus. Zu sehen ist das Stück noch bis zum 3. März.

BRAUN
cruZer

Shave your style.

"Mach das Leben zu deiner Leinwand."

Emil Kozak, 29, Künstler



cruZer FACE

cruZer BODY

Scanne den Code um exklusives Videomaterial von Emil zu sehen und herauszufinden, wie du mit cruZer deinen persönlichen Look rasieren, stylen und trimmen kannst. www.braun.com/cruZer

Wenn Sie diesen Barcode scannen, gelten die Allgemeinen Geschäftsbedingungen und Datenschutzbestimmungen des von Ihnen verwendeten Barcode Lesers. Zusätzliche Internetkosten können anfallen, bitte prüfen Sie die Allgemeinen Geschäftsbedingungen Ihres Mobilfunkanbieters.

BETR.: SCOTT WALKER

SPEX N° 342 ist mit der Album-Besprechung, dem Interview und dem Rückblick auf »SPEX vor 28 Jahren« quasi eine Scott Walker-Ausgabe gelungen. Gut so.

HAJO SIEG VIA E-MAIL
– 25.12.2012

BETR.: TOCO I

20 Jahre Einigkeit durch alle SPEX-Redaktionen: DIE Band des offiziellprofessionellen Besserwisser-Hipster-Mainstreams.

MAURUS GMÜR AUF FACEBOOK
– 4.12.2012

BETR.: TOCO II

Dass man solch einen nationalen Superlativ nicht einfach so mir nichts, dir nichts hinschreibt, [das] belegt ein Blick ins ehemalige Konkurrenzblatt SPEX, wo ein 16-seitiger exklusiver Tocotronic-Report die Leser locken soll. So einfach gibt SPEX sie nicht her, die Band. Es sei schließlich ein schöner Brauch und gute Tradition, dass Sänger und Texter Dirk von Lowtzow das jeweils neueste Tocotronic-Album höchstpersönlich in der Redaktion vorbeibrachte

ULRICH KRIEST / MICHAEL SAAGER
IN KONKRET
– 2/2013

BETR.: TOCO III

Wenn man in der Popmusikwelt in Deutschland gerade sehr angesagt ist, dann landet man [...] auf dem Titel der Zeitschrift SPEX.

ANNE KATHRIN THÜRINGER
AUF WWW.TAGESCHAU24.DE
– 20.01.2013

REAKTIONEN

BETR.: KENDRICK LAMAR

Eine Liebe zur Musik, eine Liebe zu den Tönen. Welch großartige Rezension zum Kendrick Lamar Album in der aktuellen Ausgabe der SPEX.

@_ESKIMO_ VIA TWITTER
– 27.12.2012

BETR.: SPEX IN 2013

Acht Ausgaben? Das ist ja fast so schlimm wie Fußball-EM mit 24 Teams.

MEXYBECK AUF SPEX.DE
– 4.12.2012

In SPEX N° 342, Rückblende, S. 133, ist uns leider ein Fehler unterlaufen, wir bitten dies zu entschuldigen. Richtig muss es heißen:

Sound Development City ist ein Projekt von Sound Development, das den Austausch zwischwen Künstlerinnen und Künstlern unterschiedlicher Backgrounds ermöglicht. Als unabhängige Plattform wurde Sound Development 2002 von Nia Schmidheiny ins Leben gerufen. sound-development.com, sound-development-city.com.

Das Buch zum Projekt ist Ende Dezember 2012 erschienen und kann unter sound-development.com bestellt werden.

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

»Wer will schon so sein wie Coldplay?«

Thom Yorke

POPKULT

14 Neustadt
16 S O H N
18 MS MR
20 Foals
22 Arbouretum
24 Amatorski
26 Nick Cave
35 Songtextkritik
36 Palma Violets
38 A$AP Rocky
40 Vorspiel / Bryan Ferry
44 Atoms For Peace
102 Kritiken

Mirko Podkowik, Lukas Heerich (v.l.)
Arbeitskreis für Konzeptkunst & Begrifflichkeiten

TEXT: Thomas Vorreyer FOTO: Albrecht Fuchs

Alles fließt

Neustadt

Deutschland, Land der Kommissionen und Arbeitskreise. Probleme werden ausgelagert, abgeschoben, weitergegeben. Verflüssigt in den Institutionen. »Panta rhei, alles fließt«, meint der Düsseldorfer Lukas Heerich dazu – wenn auch im Kontext seiner eigenen Vereinigung. Gemeinsam mit Mirko Podkowik bildet er den Arbeitskreis Neustadt. Auf dessen Tagesordnung stehen weder Eurorettung noch Gesundheitsreform; auch nicht der Städtebau. Es geht um *Begriffe*. Seit drei Jahren schon wird diskutiert, definiert und in Beziehung gesetzt, was wichtig ist.

Dass es dabei nicht beim theoretischen Fingerhakeln geblieben ist, geht auf eine Initiative des Labels Themes For Great Cities zurück, das einen Auftritt in der Galerie Slowboy anregt. Der Arbeitskreis findet die Verkörperung seiner Ideen im Projekt »Neustadt«. Doch anstelle einer Band tritt vor einer Kulisse aus dystopischen Videoprojektionen ein einsamer Protagonist auf – dargestellt von Heerich. »Wir wollten uns bewusst von der Künstleridee des signierenden Schaffenden abtrennen«, begründet Podkowik die Ebenenaufteilung.

Ein Jahr nach jenem Auftritt, 2011, erscheint bei TFGC das Neustadt-Album *Drohgebärden*, aufgenommen an drei Tagen in Heerichs Atelier. Denn wenn erst einmal alles durchdekliniert wurde, eine »Dringlichkeit« (Podkowik), ein »absolut-essich-bewusst-Sein« (Heerich) hervortritt, gelingt die Produktion in kürzester Zeit. Die Loopmaschine wird angeworfen, digitale und analoge Aufnahmetechniken verschränken sich, werden wieder und wieder prozessiert. Am Ende stehen sechs Stücke, die sich ein immerfort entfremdetes, musikalisches Motiv zu teilen scheinen und an den Post-Industrial und Cold-Wave der frühen 80er-Jahre erinnern.

Die mitunter schwer verständlichen Texte geraten minimalistisch. Wie jene Düsseldorfer Gegenwartslyrik der befreundeten Gruppe Stabil Elite wirken sie einerseits in einer modernen Urbanität gefangen, versuchen sich andererseits assoziativ aus ihr herauszuoszillieren: Von der Farbe Blau geht es über den Tod ins Nirgendwo. Und auch wenn der Arbeitskreis sich immer wieder auf »Konzept und Idee« als Mittelpunkt der Arbeit beruft, bleibt die Ästhetik bis zum Schluss codiert, wird konkreten Aussagen ausgewichen, sich auf Prozesse, das Evozieren von Emotionen berufen. Ist die niedergeschriebene Definitionsliste am Ende gar Fiktion?

Alles könnte ebenso ein großer, leerer Bluff sein. Das Unbehagen, das der Arbeitskreis gegenüber der Welt empfindet, ruft am Ende auch die nun neu veröffentlichte Musik hervor. Wie der Protagonist, so bleibt der Hörer allein zurück: als letzter Tanzender, als grübelnder Arbeiter der Konzeptkunst.

NEUSTADT
DROHGEBÄRDEN
ITALIC RECORDINGS / ROUGH TRADE

Monsters Of SPEX

Trümmer

Messer

Vier besondere Städte, drei besondere Bands, ein besonderes Magazin. Mit einem Satz: Es geht wieder los. 2013 erfährt Monsters Of SPEX, die legendäre Konzertreihe des SPEX-Magazins, einen zeitgemäßen Relaunch. Was 1991 am Kölner Tanzbrunnen mit Nirvana, Sonic Youth und Dinosaur Jr. begann, geht diesen März mit der Hamburger Bands Trümmer und Messer aus Münster in eine neue Runde.

Doch der Reihe nach: Über die Jahre hat die Monsters-Of-SPEX-Reihe immer wieder zum Zeitpunkt ihres Auftretens noch weitgehend unbekannte *Superstars-in-the-making* wie Franz Ferdinand, Yeah Yeah Yeahs, Arcade Fire oder Phoenix auf hiesige Bühnen geholt. Eine Ironie der Geschichte, denn natürlich handelte es sich bei der Wortmarke Monsters Of SPEX ursprünglich um eine augenzwinkernde Verballhornung jener Schwanzrock-Festivals, die unter dem Namen Monsters Of Rock vor allem in den 80er-Jahren die tatsächlichen Monster- und Dinosaurierbands des Hard Rock im britischen Castle Donington versammelten – also das genaue Gegenteil dessen, wofür SPEX steht und stets stand.

Die Parallelen beider Festivals beschränkten sich denn auch auf den Namen. Monsters Of SPEX bildete von Beginn an das musikalische Spektrum eines Magazins ab, das über die Jahre immer wieder Themen setzte, indem es bei neuen Trends und Genres den entscheidenden Schritt vor allen anderen berichtete. Eine Tradition, die in diesem Frühjahr wieder aufgenommen wird: Nachdem SPEX-Events zwischenzeitlich unter dem schlichten Titel »SPEX live« firmierten, kehrt SPEX nun zurück zum klassischen Monsters Of SPEX.

Die erste SPEX-Tournee seit 2011 radikalisiert die Intention des ursprünglichen Festivalgedankens, indem sie mit Trümmer und Messer zwei Bands vorstellt, die über den sogenannten Untergrund hinaus noch kaum bekannt sind, aber beide bereits in SPEX besprochen wurden. Weil wir fest davon überzeugt sind, dass es sich bei diesen beiden Bands – ebenso wie bei Zucker, die die Abende mit einem DJ-Set abrunden werden – um Vertreter einer neuen Generation handelt, die das hiesige Pop-Geschehen in Bälde entscheidend mitprägen werden.

Der Vorverkauf läuft online bei Krasserstoff oder alternativ bei Eventim, auf unserem neuen Blog monstersof.spex.de gibt es in Kürze weitere gesammelte Ein-, Voraus- und Rückblicke. Bis dann!

Monsters Of SPEX
Messer, Trümmer, Zucker (DJ-Set)
01.03. Köln – Artheater
02.03. München – Atomic Cafe
07.03. Berlin – Comet Club
08.03. Hamburg – Molotow

SOHN

Fernab der Londoner Musikblase schleicht S O H N durch die österreichischen Wälder

TEXT: Davide Bortot
FOTO: Andreas Waldschütz

Wahlverwandtschaften

Der Berg und der Nachtbus, analoge Geräte und digitale Kanäle – auf der Klaviatur des Tumblr-Pop lässt S O H N kaum eine Taste aus. Die Melodie aber, die er spielt, ist zeitlos; unter dem Zeitgeist schimmert Substanz. Das macht den Wahlwiener mit Londoner Wurzeln zu einem der vielversprechendsten Newcomer im magischen, räusper, Dreieck zwischen R'n'B, Elektronik und Indiepop. Nenn es nur nicht »alt«. Denn es ist ein neuer Tag.

S O H Ns Debüt-EP *The Wheel* ist eine ganz erstaunliche Platte. Man müsste sie eigentlich langweilig finden, überflüssig, ein bisschen ärgerlich. An bleichen Blog-Barden, die sich mit ätherischem Nölen und verwaschenen Querverweisen auf 90er-R'n'B und Ravekultur kopfüber ins Alt-Pop-Universum stürzen, herrscht dieser Tage schließlich kein Mangel. Aber *The Wheel* ist nicht ärgerlich. Sondern ganz und gar fantastisch. Alle drei Stücke entwickeln einen unmittelbaren Sog, der einen auch dann nicht loslässt, wenn sich Hall und Rauch verzogen haben. Simple Synthie-Läufe, polyrhythmische Spielereien, eine Stimme voller Distanz und Soul. Lieder, die nach Einsamkeit klingen und nach dem Zauber eines klirrend kalten Herbstmorgens.

All das hat dem gebürtigen Briten in den letzten Monaten beträchtliche Aufmerksamkeit eingebracht. Der Soundcloud-Zähler tickt unermüdlich, die Blogs überschlagen sich in ihren Lobgesängen und auch Lana Del Rey hat schon einen Remix geordert. S O H N begegnet der Aufregung mit Wiener Gelassenheit. »Die Industrie hat mich nie sonderlich interessiert. Ich gehe auch nie auf Blogs. Das ist einfach nicht meine Welt.« Seine Welt, das sind die Berge. Vor einigen Jahren zog S O H N zu seiner Freundin nach Österreich, auch weil er genug hatte vom ständigen Vielleicht und Irgendwann der Londoner Musikblase. Hier fand er Ruhe und Inspiration nach diversen eher fruchtlosen Jahren in unterschiedlichen Bandkonstellationen. »S O H N war für mich ein Neuanfang. Deswegen auch der Name: Ich habe mich wie mein eigener Sohn gefühlt.«

Über seine Vergangenheit schweigt er sich denn auch gründlich aus (»Projekte«, »dieses und jenes eigentlich«, »ganz anders irgendwie als das, was ich jetzt mache«). Biografische Eckdaten wie Name, Alter, Lieblingsfarbe und seine musikalische Sozialisation verweigert er mit schmunzelnder Nonchalance. Die nahe Zukunft geht er ähnlich gelassen an. Ein Album wolle er erst dann aufnehmen, wenn es eben dringlich sei. Das Schreiben und Produzieren falle ihm momentan ohnehin sehr leicht. Planwirtschaft ist seines nicht. Lieber hört er auf sein Gefühl – und auf Fleetwood Mac. »Ich schließe gerade meinen Frieden mit einer Menge von Musik, die ich früher gehasst habe. Erst gestern habe ich ›Dreams‹ im Radio gehört. Früher hätte ich mir das nie eingestanden, aber das ist ein verdammt guter Song.« Sollten junge Musiker das in 30 Jahren einmal über die Songs von *The Wheel* sagen, es wäre gewiss nicht das Schlechteste.

SOHN
THE WHEEL
AESOP

wimp
Atoms for Peace
Amok
ATOMS FOR PEACE AUF WiMP
Scanne den Code oder surfe direkt zu
WIMP.DE/SPEX
Alle Genres +++ Einfach streamen +++ Tägliche Musiktipps +++ Für PC, Mac, iPhone, Android, Sonos u.v.a. +++ 100% legal & werbefrei

MS MR

Würfelmusik

TEXT: Jan Wehn FOTOS: Louis Vignat

Inspiration, das steht wohl fest, ist für jeden Künstler existenziell. Dinge wie Herzschmerz, Drogentrips – gerne auch zusammengefasst unter diesem schönen Schlagwort *Leben*. Lizzy Plapinger und Max Hershenow alias MS MR suchen und finden ihre Inspiration zuweilen auf Tumblr-Blogs. Und weil sich der Fakt, von ein paar bunten Bildchen im Netz derart geplättet zu sein, dass gleich ganze Alben daraus resultieren, ja leicht dahersagen lässt, will man dann doch mal nachhorchen, auf welche Art und Weise die populäre Mikrobloggingplattform das Duo inspiriert. Also: Warum ist Tumblr, dieses mit einer hauchdünnen Schicht Sternenstaub überzogene, virtuelle Wunderland, in dem allem Anschein nach ganz viel gekifft wird, jeder regenbogenfarbene Zuckerwatte schnabuliert, trotzdem magersüchtig ist und in verlassenen Holzhütten auf isländischen Inseln pansexuellen Neigungen nachgegangen wird, denn bitteschön so inspirierend?

»Tumblr ist für uns eine Art Dialog«, erklärt Lizzy Plapinger gleich zu Beginn des Gesprächs. »Ich habe keinen musikalischen Background, der es mir erlaubt, Dinge auf den Punkt zu bringen oder zu artikulieren. In der Kunst finde ich viele Gefühle, kann sie aber nicht in Musik umsetzen. Da kommt Max Hershenow ins Spiel. Er formuliert diese Impulse für mich um.«

»Wir nutzen Tumblr wie ein Moodboard«, ergänzt Hershenow. »Es wird bestückt, so, dass mehrere Bilder im Zusammenhang mit einem Song Sinn ergeben. Musikalisch machen wir das Gleiche: Wir nehmen 25 Songs auf, allerdings nicht als Kollektion, die nur als Gesamtkonzept funktioniert.

Posterboy-Föhnwelle und Seapunk-Frisur – MS MR und ihr internetinduziertes Zitatspiel.

Mit wilden Genrezuschreibungen wie Tumblr-Glitch-Pop subsumiert man dieses Post-Identitäts-Puzzle.

Jeder Song ist ein eigenes Projekt. Erst später führen wir jene Songs zusammen, die für sich am stärksten sind. Es ist ein ähnliches, sinnergebendes Collageverfahren.« Auch der Look der beiden ist natürlich nichts anderes als ein internetinduziertes Zitatspiel. Angefangen bei Lizzys nautisch-blauer Seapunk-Frisur bis hin zur Posterboy-Föhnwelle prenzlberg'scher Art von Max Hershenow.

Mal wird Lizzys Stimme von der Software in der Tonhöhe korrigiert und eiert blechern wie Poliça, dann schiebt sich die Stimme mit einem Unterbau aus Pauken und Trompeten in Höhen vor, in denen sich Assoziationen wie die einer Adele oder Florence aufdrängen. Dann wieder, ganz klar: Lana Del Rey. Vielleicht denkt man nur wegen des ganzen Geredes über das Visuelle daran. Wenn man genauer hinhört, dann sind es eher die All Saints oder Alanis Morissette, an die MS MR erinnern. Mit wilden Genrezuschreibungen wie Tumblr-Glitch-Pop subsumiert man dieses Post-Identitäts-Puzzle. »Nur ein Witz«, tun die beiden ihren Erfindungsreichtum ab.

Tatsächlich macht schon das herausragende »Ash Tree Lane« von der vor Kurzem veröffentlichten EP *Candy Bar Creep Show* klar, wofür MS MR fernab von Fantasiekategorien stehen: Popmusik, die einem Zauberwürfel ähnelt, bunt, mit Ecken und Kanten, dreh- und wendbar, mit Komponenten, die sich ganz wunderbar verschieben lassen und umeinander rotieren bis alles passt.

Klar, dieses Spiel mit Sound, Optik und Zugehörigkeit ist vollkommen ironisch zu interpretieren, »aber ich bin gespannt, was die Leute in uns hineinlesen. Ich finde es wichtig, dass man Künstler einordnen kann«, so Max Hershenow. Denn während man sich andernorts gerne so einzigartig und unvergleichlich wie nur irgend möglich gibt und jede Schublade am liebsten zu Kleinholz schlagen würde, sind es genau diese Einordnungen von Kritiker- und Fanseite, auf die MS MR neugierig sind. Mit diesem Selbstexperiment sind Lizzy und Max auf weiter Flur. Das ist mutig und erfreulich zugleich.

MS MR
CANDY BAR CREEP SHOW
SMI COL / SONY

Schluss mit dem formstrengen Soundzaun, die Foals zeigen sich der Welt.

»Das Beste am Musikmachen ist das Gefühl der Leere, nachdem man sich komplett selbst ausgeschüttet hat. Stößt ein Publikum in diesem Prozess dazu, wird man selbst zu einem Magier, der aus nichts plötzlich etwas erschafft.«

Foals

Die Mauer fällt

Die vormaligen Indie-Bilderstürmer von der britischen Band Foals streben auf dem dritten Album nach Katharsis. Einer Erlösung, die sie mittels einer musikalischen Öffnung hin zu Pathos und Pop zu erreichen gedenken. Produktionsästhetisch folgen sie damit dem Trend zur immer größeren Geste.

TEXT: Max Link FOTO: Nic Shonfeld

Yannis Philippakis, Sänger und Gitarrist der Foals, ist ein ernsthafter junger Mann. Aber eins ist er sicher nicht: aufgeräumt. Unter der Sachlichkeit seines Auftretens, bewegungslos auf dem Hotelsofa sitzend, brodeln existenzielle Vulkane, die nur fernab der Öffentlichkeit und in der Musik ausbrechen dürfen. Philippakis gibt das Bild eines Mannes ab, der einen Zaun um sich herum aufgezogen hat, damit dieser ihn vor der Überforderung durch die Welt schütze und der seinem Äußeren gleichzeitig einen gefestigten Anstrich verleihen solle. Andere Musiker erfinden an dieser Stelle eine Persona, doch das ist nicht in seinem Sinne. Er strebt stattdessen nach Ehrlichkeit, nach etwas Höherem. »Ohne Musik wäre ich schon lange durchgedreht«, sagt Philippakis. Er muss in der Musik nichts Geringeres suchen als das große Gefühl der Katharsis. Erlösung also, die ihm selbst, aber vor allem dem Hörer dienen soll.

»Das Beste am Musikmachen ist das Gefühl der Leere, nachdem man sich komplett selbst ausgeschüttet hat. Stößt ein Publikum in diesem Prozess dazu, wird man selbst zu einem Magier, der aus nichts plötzlich etwas erschafft.«

Beinahe zwangsläufig müssen diesem megalomanischen Streben folgend auch die Songs der Foals wachsen. War die Musik zu Beginn eben jener formstrenge Soundzaun, den man in obskurer Geste um das eigene Ich zog und hinter dem man sich verstecken konnte, so öffnet sie sich nun der Welt samt ihren großen Themen und Gefühlen. Aus mathematischem Entwurf am Reißbrett mit apriorischen Soundvorgaben (die Gitarre dürfen nur abgehackte Töne in synkopierten Rhythmen verlassen) und kryptischen Texten wurden organisch schwingende Crescendos, die immer öfter im Gewand des Popsongs erklingen. Aus Kälte wurde also Wärme. »Beim Schreiben wird es erst dann gut, wenn man sich unwohl fühlt«, meint Philippakis. »Wenn du Masken trägst und Mauern um dich herum ziehst, dann kannst du sicher sein, dass du es dir zu leicht machst. Es ist zu einfach, nur über kleine, sichere Themen zu schreiben. *You gotta strike to create some bold new future*!«

Zur musikalischen Weltöffnung gehört schließlich auch der Umzug aus der beschaulichen Akademikeridylle Oxford »mitten dort hinein, wo es abgeht«, ins Londoner East End nach Dalston. »Im Moment finden wir es spannend, denn in Oxford zu leben war in vielerlei Hinsicht eine asketische Übung.«

Mit *Holy Fire* ist nun ein sehr intuitives Album entstanden. Gereift an den berechtigten Erfolgen der beiden Vorgänger, sah man sich plötzlich in der bisher gänzlich unbekannten Lage, das Hadern und Zweifeln, die zermürbende Selbstanalyse einmal überspringen und gleich zum Songschreiben übergehen zu können. Ein Gang zugelegt wurde in Sachen Pathos und Pop, und damit die Welt das auch mitbekommt, hat man einige Geigen mit aufs Album genommen. Doch es ist weniger ein dekadentes Satt-sein als ein Experiment: »Wir sind nur daran interessiert ein Gesamtwerk zu schaffen. Es ist wichtig, dass wir dabei neue Dinge entdecken und neue Techniken anwenden. Wir sind nicht daran interessiert, zu wiederholen, was bereits gesagt wurde. Das schließt uns mit ein.«

Aber soweit, dass Philippakis nicht genau wüsste, was er da macht, ist das Lob der reinen Intuition nun doch nicht fortgeschritten. Er spricht von seiner jüngsten Liebe zu den von der Popgeschichte ausgehöhlten *big empty words*, von Intertextualität und Intermedialität. Erzählt von einem Kinoerlebnis, als er von der Ouvertüre des Films *Melancholia* so beeindruckt war, dass er den Saal verlassen musste, um sich sofort ans Schreiben zu begeben. »Unsere hauptsächliche Arbeit ist die eines Übersetzers, wir übersetzen das eine in etwas anderes.«

Und tatsächlich evozieren etwa die kristallin verhallenden Flageolett-Töne des Stückes »Moon« eine ganze Reihe an Weltraumfilmbildern der Kinogeschichte. Es gehört neben den Pop-inspirierten Songs zur zweiten großen Kategorie von *Holy Fire*: den elegischen Stücken. Und als letzter Song des Albums zeigt er den Weg, den die Foals auch in der Zukunft weiter beschreiten werden: Immer größere, existenziellere Themen anfassen und diese in Sound übersetzen. Sich also bloß nicht vor der Welt verstecken, denn – das weiß Yannis Philippakis – dort, wo man sich ihr als Mensch niemals unverhüllt zeigen würde, muss man als Musiker alle Hüllen fallen lassen.

FOALS
HOLY FIRE
WARNER

Dave Heumann und seine Band Arbouretum sind vieles. Virtuosen, Traditionalisten, Gralshüter. Alles, nur keine Hype-Maschinisten. Das belegt das neue Album *Coming Out Of The Fog* eindrucksvoll.

TEXT: Florian Obkircher FOTO: Peter Fingleton

Arbouretum ist eine Band wie aus einer anderen Zeit. Aus einer Zeit der großen Erzählungen und soliden Handwerkskunst. Songs jenseits der radiotauglichen Fünf-Minuten-Marke, ausgedehnte Gitarrensoli, archaische Texte – Anbiederung an den Post-Internet-Zeitgeist kann man der vierköpfigen Band aus Baltimore beim besten Willen nicht vorwerfen. »Wir lehnen moderne Technologien nicht ab«, sagt Frontmann Dave Heumann. »Aber wir versuchen, Dinge anders zu machen. Fortschritt in der Musik wird überbewertet.«

Eine frostige Novembernacht in London. Der 39-Jährige sitzt eingezwängt zwischen Verstärkern im Backstage-Kämmerchen des Lexington-Pubs. Insgesamt vier Bands stehen hier heute auf dem Programm. Die erste, Kandodo, ist schon auf der Bühne. Hastig schlingt Heumann seinen Hamburger runter und spült mit Dosenbier nach. Eine Stunde noch bis zum Konzert, bei dem Arbouretum die Songs des neuen Albums *Coming Out Of The Fog* testen werden. Es ist kein Zufall, dass sie das in England tun anstatt in den Vereinigten Staaten. Auf der Insel wird Arbouretum von Rock-Magazinen wie *UNCUT* seit Jahren hofiert, während die Band in den USA auch nach vier Alben noch als Geheimtipp gilt. »Wir fühlen uns hier sehr zuhause«, sagt Heumann und wischt sich den weißen Bierschaum aus dem buschigen Bart. »Unsere Songs sind amerikanisch gefiltert, fußen aber zum Teil stark auf der Musiktradition englischer Siedler.«

Es ist der 20-Jahre-Jubiläumsabend des Chicagoer Labels Thrill Jockey, bei dem Arbouretum seit 2007 unter Vertrag stehen. Ein passendes Nest, bedenkt man, dass der klassische Song für Heumann immer nur die Ausgangsbasis darstellt. Statt althergebrachte Strukturen zu reproduzieren, lassen Arbouretum Ideen laufen, ausufern, versetzen ihre Songs mit westafrikanischen Melodien. Das erste Album für Thrill Jockey, *Rites Of Uncovering* von 2007, war ein entschlacktes Meisterwerk zwischen keltischem Blues und staubtrockener Americana. Bei der bislang letzten Platte *The Gathering* drehte Heumann den grobkörnigen Gitarrenverzerrer bis zum Anschlag auf und schuf einen Fiebertraum aus C.-G.-Jung-inspirierter Mystik und zähflüssigem Stoner Rock. Seitdem haftet der Band der Stempel »Doom Folk« an. »Ich weiß eigentlich gar nicht, was das bedeuten soll. Aber aus solchen Schubladen kommt man schwer wieder raus«, sagt Heumann. »Genau wie die Sache mit Will Oldham. Der wird in jedem Text über uns als Verbündeter genannt. Es stimmt schon, dass wir eine Zeitlang zusammengespielt haben. Aber das ist elf Jahre her, das war vor Arbouretum.«

Ganz entgegen dem Doom-Folk-Etikett fällt *Coming Out Of The Fog* erstaunlich sanft aus. Das Rhodes-Piano nimmt oft die Rolle der dröhnenden Gitarre ein, beim countryesken Titelsong spielt Heumann Slide. Es ist, als ob Arbouretum eine Reise zurückgelegt hätten. Eine Reise, die sich in den Covers der letzten beiden Platten widerspiegelt. Vom dichten Gestrüpp auf dem Cover von *The Gathering* bis an die spröde Steinküste, die das Antlitz des neuen Albums ziert. »Es zeigt das Ufer des Michigansees im Morgengrauen«, erzählt Heumann. »Ich habe das Foto letzten Sommer geschossen. Das Bild passte perfekt zu den neuen Songs.«

Der Sonnenaufgang am See, das Durchqueren des Nebels, das riecht stark nach Katharsis. Und die gibt es auch, allerdings erst im letzten Stück, das den Titel des Albums trägt. Davor irrt Heumanns Protagonist durch sieben Songs, die Kasteiung und Kontrollverlust verhandeln. In »Oceans Don't Sing« huldigt er dem Sommer am Strand – stellvertretend für Momente im Leben, die man nicht gehen lassen will. »Renouncer« erzählt vom Martyrium des christlichen Säulenheiligen Symeon Stylit dem Älteren, der der Legende nach sein halbes Leben betend auf einem Pfosten fristete. »In dem Song geht es um Entsagung und die Frage: Ist es das wert? Ich denke nicht. Natürlich kannst du dir die Realität nicht immer schönsaufen, natürlich kannst du nicht maßlos konsumieren. Aber 37 Jahre auf einer Statue zu hocken, ist auch kein Leben.«

Ein weiterer zentraler Song des Albums heißt »The Promise«. Heumanns Neuinterpretation der englischen Ballade »The Daemon Lover«, besser bekannt als »The House Carpenter«. Es ist die Geschichte einer Frau, die mit dem Teufel durchbrennt und ihren Sohn sowie ihren Ehemann – einen Tischler – zurücklässt. Satan verspricht ihr ein Schiff voller Schätze. Als sie auf hoher See ihren Fehler erkennt, ist es zu spät. Sie sind bereits auf dem Weg in Richtung Hölle. In den 60er-Jahren wurde die Weise von etlichen Künstlern wie Joan Baez und Bob Dylan interpretiert. Dylan wählte die Perspektive des Ehemanns, Heumann nimmt die Position der Frau ein. »Es gibt Gründe, warum diese Songs nicht vergessen werden«, sagt er. »Es sind zeitlose Geschichten über das menschliche Befinden. Mich fasziniert auch die archaische Sprache. Es sind Sätze und Formulierungen, die sich im Gedächtnis festsetzen.«

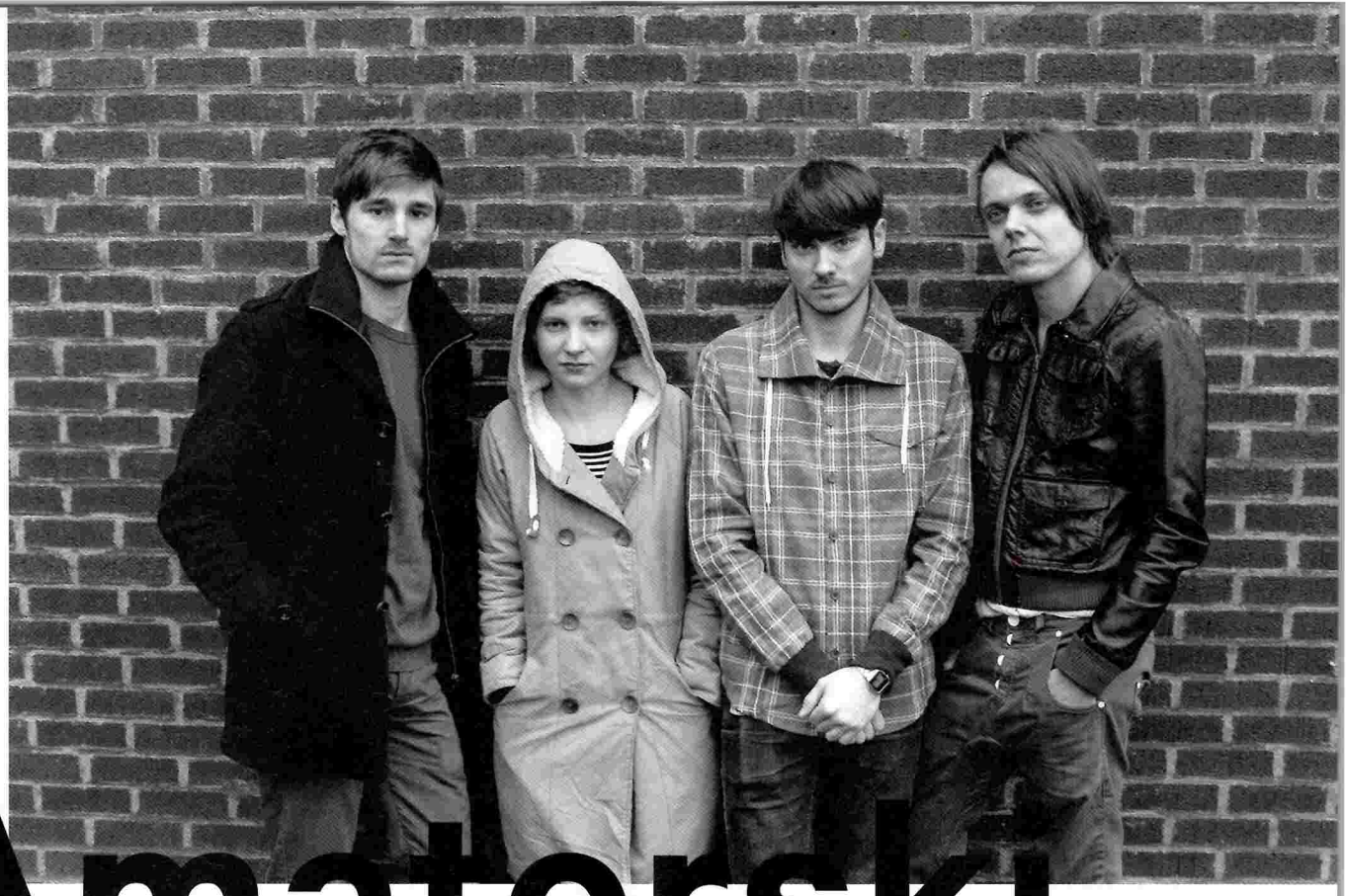
Daher also der angestaubt lyrische Gestus in Heumanns Texten, die er stets mit virtuosen Griffbrettübungen alterniert. Arbouretum machen Musik für Männer mit Bärten. Sie machen Musik für Typen wie sich selbst. Typen, die ihre musikalische Erfüllung nicht in The Hype Machine finden. »Ich könnte gar keine postmodernen Songs wie Animal Collective oder Dirty Projectors schreiben. Abgesehen davon, dass es mich auch gar nicht interessiert. Sind wir eine Folk-Band? Vielleicht. Wenn es viele Moll-Akkorde sind, die einen Folk-Song ausmachen, dann ja. Dann machen wir Folk-Songs mit Präriefeuer-Akkorden.«

ARBOURETUM
COMING OUT OF THE FOG
THRILL JOCKEY / ROUGH TRADE

Bodenständig: Arbouretum mit Dave Heumann (2. v. l.)

Arbouretum

Kasteiung und Kontrollverlust



Amatorski

Die Stille als der schönste Klang

TEXT: Christina Mohr FOTO: Alex Salinas

Einer größeren Öffentlichkeit präsentierte sich die belgische Band Amatorski hierzulande beim letzten Reeperbahn Festival in Hamburg. Spätestens seitdem werden angestrengte Versuche unternommen, die Musik des Quartetts, das sich am Konservatorium in Gent kennenlernte, zu beschreiben. Von Post- und Artrock ist die Rede, von Shoegaze, LoFi und atmosphärischen Stimmungen, von Klanglandschaften und gewobenen Gitarrenteppichen. Und natürlich werden jede Menge Referenzbands herangezogen, angefangen bei Cabaret Voltaire über Massive Attack, bis zu Sparklehorse, Portishead und Sigur Rós. Das ist alles nicht ganz falsch, aber auch ein bisschen zu dick aufgetragen für eine Band, deren Mitglieder sich selbst als eher introvertiert bezeichnen und die davon überzeugt sind, dass Dinge, die im Verborgenen bleiben, am interessantesten sind und Stille manchmal der schönste Klang ist.

Amatorskis Debütalbum *TBC* erscheint europaweit im Doppelpack mit der EP *Same Stars We Shared*, die bislang nur in Belgien erhältlich war und mehrere Nominierungen für die Belgian Music Awards einstrich. Obwohl die Tracks zur gleichen Zeit entstanden sind, hat man den Eindruck zweier stilistisch und thematisch getrennter Einheiten: Die vier Songs der EP sind vergleichsweise üppig orchestriert und schwelgen in nostalgischem Teen-Pop, die *TBC*-Tracks klingen ungreifbarer, spartanisch und spröde, kombinieren elektronische und akustische Sounds.

Das anrührendste Stück der EP, »Come Home«, basiert auf Briefen, die sich die Urgroßeltern von Sängerin, Pianistin, Gitarristin und Programmiererin Inne Eysermans während des Zweiten Weltkriegs schrieben: »Die beiden hatten eine Bäckerei und wurden während des Krieges getrennt. In ihren Briefen schwang immer ein ängstlicher Unterton mit, aber sie versicherten sich stets, dass alles in Ordnung war.« Unwillkürlich denkt man an David Lynchs pausbäckige Radiator Lady, die »in heaven everything is fine« singt – und findet so eine Verbindung zu *TBC*, wo es knistert und knackt, elektronische Beats mit »echten« Drums kontrastiert werden und der Grundton somnambul und melancholisch ist. Und wo das Kriegsthema wieder auftaucht: »In ›Soldier‹ ist Krieg eine Metapher für den Kampf zwischen Gut und Böse. Es scheint, als würde ich aus irgendeinem Grund gern Begriffe verwenden, die mit Krieg in Verbindung stehen: Heimkehr, friedlich, Soldat, eine kurze Stelle im Song ›Never Told‹ – ich sollte wohl besser damit aufhören.«, sagt Eysermans.

Man darf Amatorski – die sich übrigens nach einem Film des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieslowski benannt haben – aber nicht vorschnell als seltsame Kriegsbesessene einsortieren. Im Interview empfehlen Inne Eysermans, Sebastiaan van den Branden, Hilke Ros und Christophe Claeys nachdrücklich den Genter Club Café Video, weil dort unter anderem Soulwax/2 Many DJs, Das Pop und The Van Jets ihre Karriere starteten. Und Amatorski selbst.

AMATORSKI
TBC
CRAMMED DISCS / INDIGO

EMMA GOLDMAN

(1 8 6 9 – 1 9 4 0)

TEXT: Tino Hanekamp ZEICHNUNG: Patrick Klose

Wie eine Heroine des Widerstands den Vereinigten Staaten von Amerika das Fürchten lehrt, weil sie die Arbeiter bemächtigen, die Frauen befreien und Kapitalismus und Staat abschaffen will, mit Reden, Schriften und ihrem unbezwingbaren Idealismus. Eine Anarchistin ohne Angst vor irgendjemandem.

Es geht hart los: Im heutigen Litauen geboren, leidet Emma Goldman unter dem tyrannischen Vater, sie soll zwangsverheiratet werden und flüchtet mit 16 in die USA, wo sie als Näherin in einer Fabrik das Elend der einfachen Leute erlebt. Sie geht nach New York und begegnet gleich am ersten Tag ihrem späteren Mentor, dem deutschen Anarchisten Johann Most – und ihrem Lebensmenschen, dem Russen Alexander Berkman. Kapitalismus ist Knechtschaft: Zwölfstundenschichten für einen Hungerlohn, Arbeiter ohne Rechte, wer streikt, wird erschossen, und Emma findet ihr Ideal, den Sinn ihres Seins: die Befreiung der Massen, den Kampf gegen die herrschende Klasse, die Utopie des Anarchismus.

Sie ist eine fantastische Rednerin, leidenschaftlich, klar, aufrührerisch. Ihre Positionen sind radikal, und sie spricht denen, die nichts haben, aus dem Herzen. Im August 1893 ruft sie vor tausenden Arbeitslosen in New York: »Geht dahin, wo die Reichen hausen, und fragt nach Arbeit. Wenn sie euch keine Arbeit geben, fragt nach Brot. Wenn sie euch weder Brot noch Arbeit geben, nehmt euch das Brot!« Das ist zu viel, sie wird verhaftet, kommt für ein Jahr in den Knast, da ist sie 24, ihr Freund Berkman sitzt schon wegen eines Attentats auf den Geschäftsführer der Carnegie Steel Company, das sie mit vorbereitet hat. Die Propaganda der Tat. Ihr Herz ist gegen Gewalt, aber ihr Verstand sagt, dass ohne Gewalt kein Wandel möglich ist. Wieder in Freiheit, zieht sie durchs Land und hält Reden gegen alle Widerstände, von der Presse verleumdet, von der Staatsmacht bedrängt und oft auch von ihren Zuhörern. Michigan State University: »Als ich das Podium betrat,

»If voting changed anything they would make it illegal«

wurde ich mit Schreien, Pfiffen, Trampeln und Ausrufen begrüßt wie: ›Da ist ja die Bomben werfende Anarchistin, die Vertreterin der freien Liebe! In unserer Stadt ist kein Platz für dich, Emma. Mach, dass du wegkommst!‹ ... Ich stand mit verschränkten Armen da und konzentrierte all meine Willenskraft auf meinen Blick.«

Dann spricht sie und wird am Ende gefeiert, aber das ist längst nicht immer so. Ihre Kompromisslosigkeit verstört sogar Genossen, und als ein Anarchist den Präsidenten erschießt und sich hinterher auf Goldman beruft, beginnt eine Hexenjagd sondergleichen, aber: »Ich begrüßte die Schwierigkeiten. Sie entzündeten meinen Kampfgeist.« Ein Leben im Auge des Tornados. Sie predigt freie Liebe und leidet unterm Verlassenwerden, eröffnet eine Eisdiele, um Geld zu verdienen, arbeitet als Krankenschwester, gründet eine Zeitschrift, kämpft als eine der Ersten für die Rechte der Frauen, für Geburtenkontrolle und gegen die Beteiligung der USA am Ersten Weltkrieg – und wandert dafür für fast zwei Jahre ins Gefängnis, da ist sie 50.

1919 werden sie und Berkman ausgewiesen und nach Russland deportiert, wo sie die größte Niederlage ihres Lebens erleidet. Sie – die sagt, in ihrem Leben sei nichts von Dauer außer ihrem Ideal – begegnet dem »bolschewistischen Monster Frankenstein« und muss erkennen, dass die russische Revolution, auf der all ihre Hoffnungen ruhten, ein totalitäres Terrorregime ist, in dem Andersdenkende in den Kerkern verrecken, auch die Anarchisten. Demoralisiert flüchtet sie mit Berkman nach England, wo sie die Wahrheit über die Revolution verkündet – von den Rechten bejubelt, von der Linken verdammt. Sie findet Zuflucht und Ruhe in Südfrankreich, wo Berkman resümiert: »Die Wahrheit ist, dass unsere Bewegung nichts erreicht hat, nirgends.« Emma kämpft gegen die Resignation, schreibt ihm: »Was für ein langes Leben. Für wen? Für was? Aber darauf gibt es keine Antwort.« Berkman erschießt sich, bevor ihn der Brief erreicht. Emma, nur noch halb am Leben, wie sie sagt, macht weiter, nimmt Teil am kurzen Frühling der Anarchie während des spanischen Bürgerkrieges, wettert aber – kompromisslos wie immer – gegen den Regierungsbeitritt der Anarchisten und stirbt schließlich im Alter von 70 Jahren in Toronto an einem Schlaganfall. Auf ihrem Grabstein steht: »Liberty will not descend to the people, a people must raise themselves to liberty.«

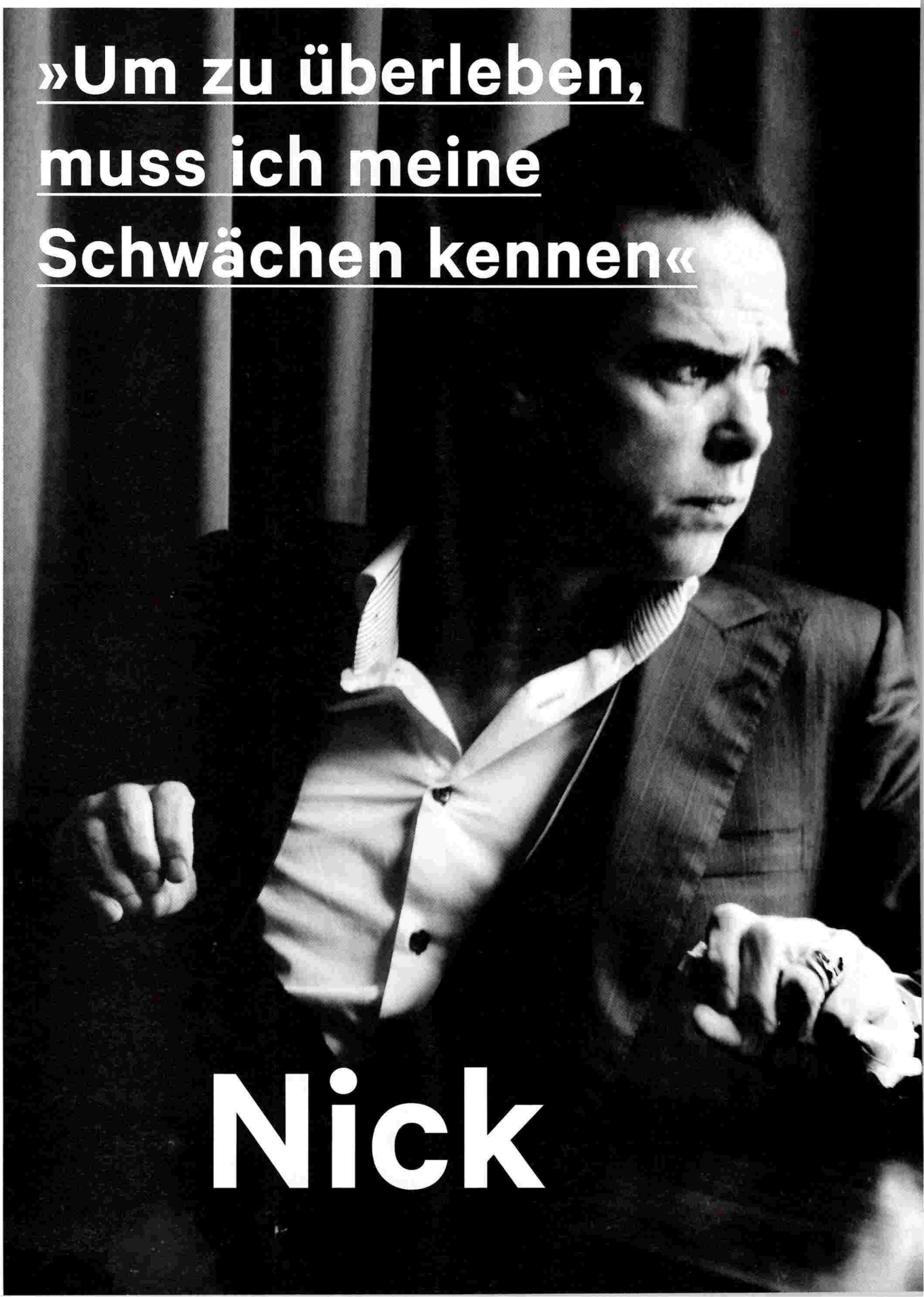
EMMA GOLDMAN
Gelebtes Leben – Autobiographie
Nautilus

Anarchism And Other Essays
Tredition Classics

My Disillusionment In Russia
Dover Publications

In SPEX N°344
OLYMPE DE GOUGES

»Um zu überleben, muss ich meine Schwächen kennen«



Nick

Nick Cave im Winter 2013 in Brighton

Cave

Der Bart ist ab und gleich sieht Nick Cave zehn Jahre jünger aus. Federnd wie ein Gummimensch betritt er das altmodische Pub mit knarrenden Dielen, in dem wir uns zum Interview verabredet hatten. Für den Sänger ein kurzer Weg, die Kneipe liegt in Laufnähe seines Hauses in Brighton. Cave, wie immer im Anzug, in weißem Hemd, nimmt die Sonnenbrille von der Nase und begrüßt zwei Frauen mit den Worten »Hi girls, how are you doing?« Dem Sänger selbst geht es prächtig: Cave raucht nicht mehr, trinkt nicht mehr, ist agil und wach. In der folgenden Stunde reden wir über die Auswirkungen der gestiegenen Recherchemöglichkeiten im Internet auf sein Wirken als Autor, die alten Tage in Westberlin und die Neuausrichtung der Bad Seeds auf dem in diesen Tagen erscheinenden Album *Push The Sky Away*. Es ist ein diesiger und grauer Tag, in Gesprächspausen weht der Wind das Geschrei der Möwen vom nahen Meer herüber.

TEXT: Max Dax FOTOS: Nic Shonfeld

Mr. Cave, würden Sie sagen, dass sich das Schreiben und vor allem die Recherche von Texten, auch von lyrischen und poetischen Texten, durch das Internet und die dort offengelegten Archive verändert hat? Ich frage natürlich vor allem auch nach Ihrem Schreiben.
Ich habe schon immer geschrieben, und zwar mit Stift und Schreibmaschine und zuletzt mit dem Computer. Und ich habe immer und sehr viel und intensiv recherchiert, um meinen Texten eine Genauigkeit zu geben, die sich tatsächlich nur dann einstellt, wenn man in die Tiefe geht.

Ist es nicht so, dass sich die losen Enden, nicht zuletzt die einer Erzählung oder eines Songs, leichter verknüpfen lassen, je mehr spezifisches Wissen man aggregiert – und je leichter dieses Wissen zugänglich ist?
Ich habe ein starkes visuelles Verlangen. Ich muss mir meine Songs bildhaft vorstellen können. Erst wenn ich mir den tatsächlichen Handlungsort eines Songs vor Augen führen kann, greifen kann, funktioniert er für mich. Alles, was in meinen Songs passiert, könnte ich auch wie ein Storyboard zeichnen, so genau habe ich Handlungsstränge und Szenerien in meinem Kopf visualisiert. Früher habe ich Stadtpläne und Landkarten gezeichnet, um mich in meinen Songs zurechtzufinden. Ich habe eigentlich zu jedem Song umfangreiche Aufzeichnungen zur Peripherie der Ereignisse – sie sind hauptverantwortlich dafür, dass ich meine Texte als geerdet bezeichnen würde.

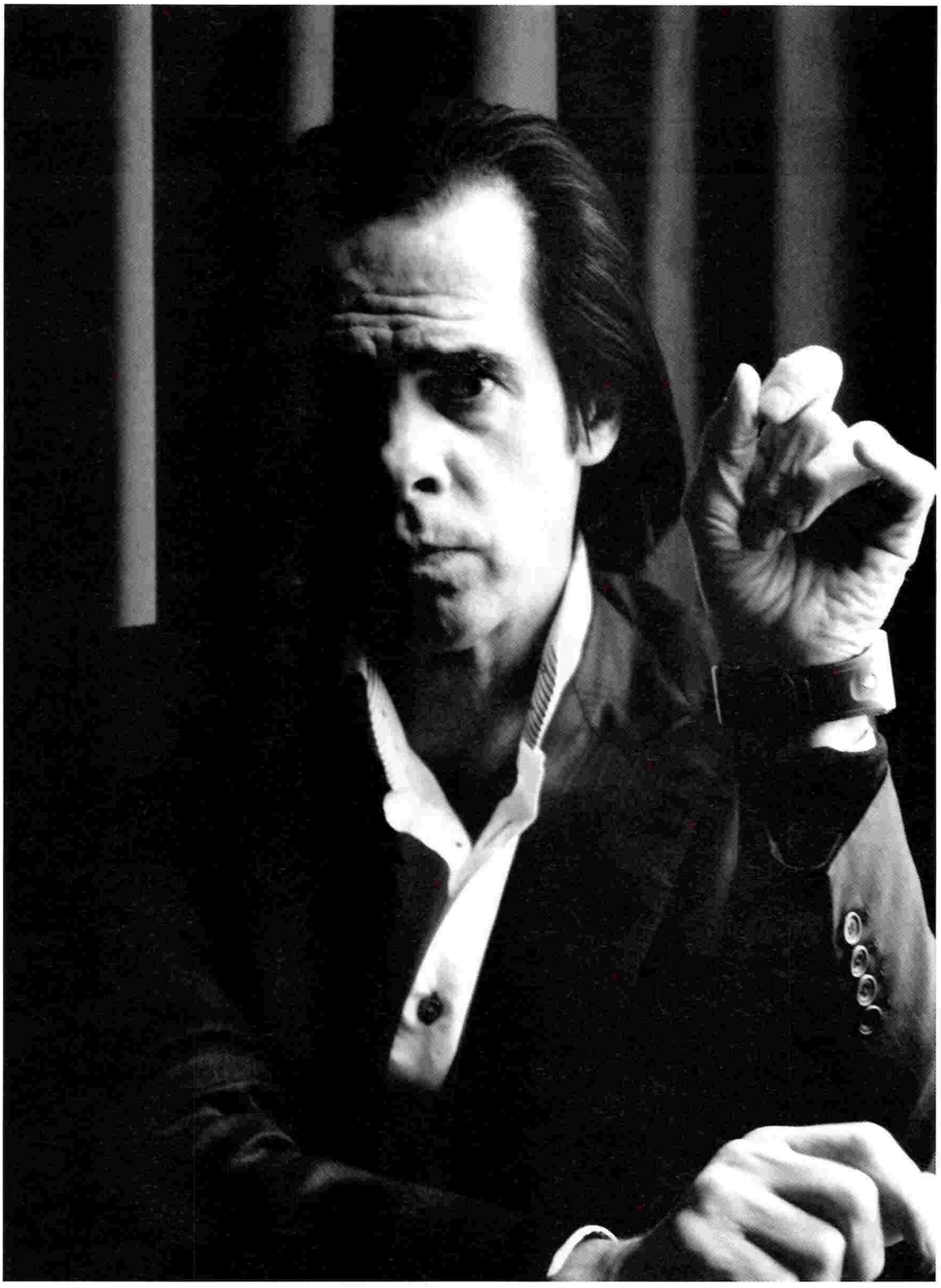
Und wie hat sich das, seitdem Sie Ihre Recherchen auch im Internet vornehmen, auf Ihre Songs ausgewirkt?
Das Internet stellt für mich eine massive Veränderung dar. Für mich ist es ein gigantischer Wissensspeicher, auf den ich zurückgreifen kann – wann und wo ich auch immer will. Mich interessiert ehrlich gesagt noch nicht einmal, ob die Ergebnisse meiner Recherchen am Ende wahr sind oder Ungereimtheiten aufweisen. Für mich ist das die Wahrheit des Internets – eine eigene Wahrheit, die nichts mit der Wirklichkeit gemein haben muss. Mein Songwriting ist hierdurch dichter und intensiver geworden. Ich fühle mich in der Lage, noch mehr Augenmerk auf Details zu legen als zuvor schon. Gerade die esoterischen Details machen den Unterschied aus.

Esoterisch?
Nehmen wir den Suchbegriff »Martin Luther King«. Ein Mausklick, und ich habe seinen Wikipedia-Eintrag. Den überfliege ich, bleibe aber an irgendeinem ganz spezifischen Detail hängen. Irgendein esoterisches Detail, das ich zuvor nicht kannte. Einen Mausklick später bin ich in einem anderen Text, sagen wir ...

... über Harold Leventhal?
... von mir aus über ihn. Entscheidend ist, dass ein solcher Gedankensprung in keiner Zeit vonstatten geht. Sie folgen einfach ihrem inneren *stream of consciousness*. Sie kennen Leventhal?

Nicht persönlich. Aber ich weiß natürlich, dass er während der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung einer der führenden Konzertpromoter an der Ostküste war und dass er es war, der den jungen Bob Dylan während des Marsches auf Washington hat singen lassen.
Genau. Und durch solch eine Art von Wissen navigiere ich gerne, wenn ich mich freiwillig im Internet verliere. Es liegt ja an mir, wie tief ich darin eintauchen will. Um die von mir angestrebte visuelle Qualität zu erreichen, die ja zugleich eine narrative Qualität ist, musste ich früher immer in Bibliotheken gehen. Der Bibliotheksausweis, Thesaurus-Wörterbücher, branchenspezifische Wörterbücher und nicht zuletzt die Bibel gehörten beim Schreiben immer zum Unentbehrlichen.

Das impliziert ein langsames, geduldiges Arbeiten.
Im Gegenteil. Ich bin Hochgeschwindigkeitsschreiber. Und ich schreibe viel.



»Früher habe ich Stadtpläne und Landkarten gezeichnet, um mich in meinen Songs zurechtzufinden.«

Fällt Ihnen das schnelle Schreiben leicht, weil Sie schon immer Tagebücher geschrieben haben?
Es ist eher die Ungeduld, die mich treibt. Und diese Ungeduld ist enthemmt, seitdem ich nicht mehr auf Briefe aus Australien warten muss, sondern alles, was ich wissen will, nur einen Klick entfernt liegt. Wenn ich einmal weiß, was ich will, dann will ich es auch zu Ende bringen. Glauben Sie mir: Tun Sie immer nur eine Sache. Beenden Sie einen Text, dann erst mit dem nächsten beginnen. Sie schaffen mehr, als wenn Sie sich im Multitasking versuchen.

Wie stehen Sie zu dem Umstand, dass viele Informationen, die Sie im Internet finden können, schlichtweg falsch und somit nicht belastbar sind?
Ich finde es großartig. Es stört mich nicht im Geringsten, dass ich mich auf Wikipedia nicht verlassen kann. Ein Freund von mir behauptete kürzlich, dass die Hälfte dessen, was auf Wikipedia steht, kompletter Bullshit und frei erfunden sei. Und dann fragte ich meinen Freund, woher er diese Information hätte, und er antwortete, dass er es auf Wikipedia gelesen hätte.

»Es stört mich nicht im Geringsten, dass ich mich auf Wikipedia nicht verlassen kann.«

Genial.
Ich mag an Wikipedia, dass man diese Institution ehrlicherweise auch als »Bibliothek der Desinformation« bezeichnen könnte. Ich erspüre eine poetische Süße in dem Umstand, dass die Unzuverlässigkeit von Wikipedia der unserer eigenen subjektiven Erinnerungen zu entsprechen scheint. Wir Menschen erinnern sehr subjektiv. Bestimmt erinnern Sie sich ganz anders an die Momente, in denen wir beide uns bereits begegneten, als ich. Die ganze Idee der Menschheitsgeschichte ist eine Fiktion. Unsere gemeinsame Geschichte ist ein Mythos.

In Ihrem neuen Song »We Real Cool« singen Sie gar: »Wikipedia is heaven.«
Das bezieht sich auf mein leider sehr lückenhaftes eigenes Erinnerungsvermögen. Ich habe so gut wie keine Erinnerungen an meine Zeit in Berlin. Ich habe mir da ein paar Sicherungen im Gehirn durchgehauen, so viel steht fest. Ich bin mir ziemlich sicher, dass es an der Qualität des Berliner Speeds gelegen haben muss. Sie könnten mich jetzt irgendetwas fragen, und ich könnte es nicht kontextualisieren. Und ganz ehrlich: Es wird im Alter nicht besser. Von daher lobpreise ich das Internet. Es ermöglicht mir den Anschluss an die Erinnerungen der anderen.

Aber Sie haben ja auch noch Ihre Tagebücher.
Gottseidank!

Jetzt gehen Sie einen Schritt weiter und veröffentlichen Ihr neues Album in einer Deluxe-Version, in der Sie den Entstehungsprozess der neun Songs mit einem Buch illustrieren. Es wird darin klar, dass es sich um Songs handelt, die vom Schreiben von Songs handeln.
Ich mache die Reflexion über das Schreiben zum Thema meiner Kunst. Der Prozess des Schreibens wird dargestellt. War es ein Zufall, dass mir eine sehr gute Freundin vor einem Jahr ein wunderschönes gebundenes Notizbuch schickte? Sie lebt in Australien und betreibt dort eine Art Buchbinderei-Boutique. Das Notizbuch, das sie mir schickte, hatte sie eigens für mich gestaltet. Als ich dieses magische Buch in der Hand hielt, beschloss ich, die gesamte Textarbeit zu *Push The Sky Away* ausnahmslos in diesem Buch zu verrichten. Jede Textschicht, jede Korrektur – alles in diesem jungfräulichen, frisch gedruckten Notizbuch. Ich wollte dieses Mal wieder so arbeiten wie früher. Hatte ich 20 Seiten an Notizen zu einem Song zusammengetragen, so setzte ich mich wieder an die Schreibmaschine und tippte sie auf die Rückseiten von alten Buchseiten, die ich sorgfältig aus Büchern herausgelöst hatte, die so in meiner Wohnung herumlagen. Jede Seite, die ich auf diese Weise anfertigte, stempelte ich mit meinem deutschen Datumsstempel ab. In diesem Sinne liefert das Buch, das der Sonderausgabe beiliegt, die Autopsie oder die Anatomie der neuen Songs.

Alle Songs auf Ihrem neuen Album drehen sich um Tagträume. Sie reflektieren sowohl den Schreiber der Songs als auch deren Inhalte.
Es gibt einen neuen Song, der trägt den Titel »Jubilee Street«. Die ist hier in Brighton. Und es gibt einen anderen neuen Song, der trägt den Titel »Finishing Jubilee Street«. Das sagt eigentlich bereits alles. Und in »Water's Edge« singe ich von den Stadtmädchen, die aus der Hauptstadt zum Baden kommen, ihre Körper am Strand zur Schau stellen und dabei wissen, dass sie von den Jungs hinter den Felsen beobachtet werden. Ich reise um die Welt mit meinen Songs, aber es sind vor allem Reisen der Vorstellungskraft. Fast alle Geschichten, die ich neuerdings erzähle, habe ich durch die Fenster meines Hauses beobachtet. Ich sehe die Leute, wie sie auf dem Bürgersteig vor meinem Haus hin- und herspazieren. Und von einem anderen Fenster aus kann ich das Meer sehen.

Schreiben Sie Ihre Träume auf?
Nein. Aber oft wache ich auf, weil ich im Halbschlaf über einer Idee brüte. Die versuche ich dann zu fassen, indem ich sie notiere.

Wachen Sie oft nachts auf?
Ja. Meistens gegen zwei oder drei Uhr nachts. Ich gehe neuerdings früher schlafen. Und ich vermute, dass mein leichter Schlaf um diese Uhrzeit mit der Tätigkeit des Gehirns zu tun hat. Und wenn ich dann morgens aufwache, stelle ich oft fest, dass ich mir die Mühe gar nicht hätte machen müssen – so banal lesen sich oft meine Aufzeichnungen.

Wenn man ein kleines Kind morgens fragt, was es geträumt hat, vermischt es den Traum mit der Wachheit. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie sind nicht existent. Aber das ist gar nicht schlimm. Wie bei Wikipedia?

Genau, denn ich bin ja keine Auskunftei. Ich bin in dem Moment erfolgreich, wenn ich einen Hörer in meine Welt hineinzuziehen imstande bin. Was sie in dieser Welt erkennen und was sie aus ihr mitnehmen, entzieht sich meiner Kontrolle.

Am deutlichsten wird die ganze Tagträumerei in dem Song »Higgs Boson Blues« – hier vermengen Sie Ihre eigene Arbeit im Souterrain-Arbeitszimmer mit der Geschichte Robert Johnsons sowie der Suche nach dem Higgs-Boson-Teilchen im Genfer CERN.
Ganz richtig. Entscheidend war aber, dass endlich einmal die heiße Sonne in meinen Keller schien. Das passiert in Brighton nicht so oft. Die Hitze ließ mich in Gedanken in den Süden der USA reisen, zur Kreuzung, an der Robert Johnson seine Seele an den Teufel verkaufte. Und so entwickelt sich diese seltsame Story über die Unendlichkeit Zeile für Zeile immer weiter – in meinem Souterrain.

»Fast alle Geschichten, die ich neuerdings erzähle, habe ich durch die Fenster meines Hauses beobachtet.«

Robert Johnson und Leadbelly waren Paten Ihres Grinderman-Projekts. Inwiefern machen Sie, wenn Sie ihn jetzt thematisieren, Musik über Musik?
In diesem Song hüpfe ich sinnbildlich von einem Seerosenblatt zum nächsten – wobei jedes Seerosenblatt für eine Art des spirituellen Scheiterns steht. Das Higgs-Boson-Teilchen wird auch als ›Gottesteilchen‹ bezeichnet. Es gab Ketzer, die behaupteten, dass die Bestätigung des Higgs-Boson-Teilchens die Existenz Gottes negieren würde. Und was für eine Art von spiritueller Katastrophe war es eigentlich, dass Robert Johnson dem Teufel begegnete? Klar ist, dass es sich hier in beiden Fällen um Extremsituationen handelt. Unklar ist, ob nicht möglicherweise der Teufel den schlechteren Deal gemacht hat.

»He got the real killer groove / Robert Johnson and the devil, man / Don't know who's gonna rip off who.«
Ganz genau.

Wie genau und wie präzise wollen Sie mit Ihren Zeilen sein?
So genau wie möglich. Wie ein Spieler setze ich auf die stärksten Zeilen, die ich hinbekommen kann. Die größtmögliche Intensität, die ich mit Worten erschaffen kann – darum geht es.

Hatten Sie jemals Angst, dass man in Genf ein schwarzes Loch erschaffen würde?
Ich mache mir darüber ehrlich gesagt keine Sorgen. Aber die Thematik eignete sich hervorragend für meinen Song.

Die Bad Seeds haben einen Schritt in eine neue Richtung gemacht, als Warren Ellis zunehmend in die Rolle des Bandleaders schlüpfte. Diese neue Lust auf Texturen in der Musik kam zuerst bei Grinderman als Komplexität im Lärm zum Tragen, und jetzt auch bei den Bad Seeds als Textur in gesetzteren Songs.
Warren schenkte den Bad Seeds diese wahnsinnige Liebe zum Detail. Ich musste mich erst an seine Musikalität gewöhnen, die Magie seiner Ideen. Das hatten wir früher nicht bei den Bad Seeds. Anders als früher entstehen Songs heute oft auf der Basis seiner komplexen Loops.

Auf die Lautstärke von Grinderman folgte die Entspanntheit der neuen Bad Seeds. Ist das ein neues Kapitel? Die Ruhe nach dem Sturm?
Ganz klar gehen die Bad Seeds in eine neue Richtung. Wir haben alte Zöpfe abgeschnitten und gehen nach vorne.

Warum haben die Bad Seeds eigentlich zuletzt nicht mehr explodieren können? Warum brauchte es für das Exempel den Umweg Grinderman?
Ich traue mich kaum, es zu sagen, aber mit Grinderman konnten wir ...

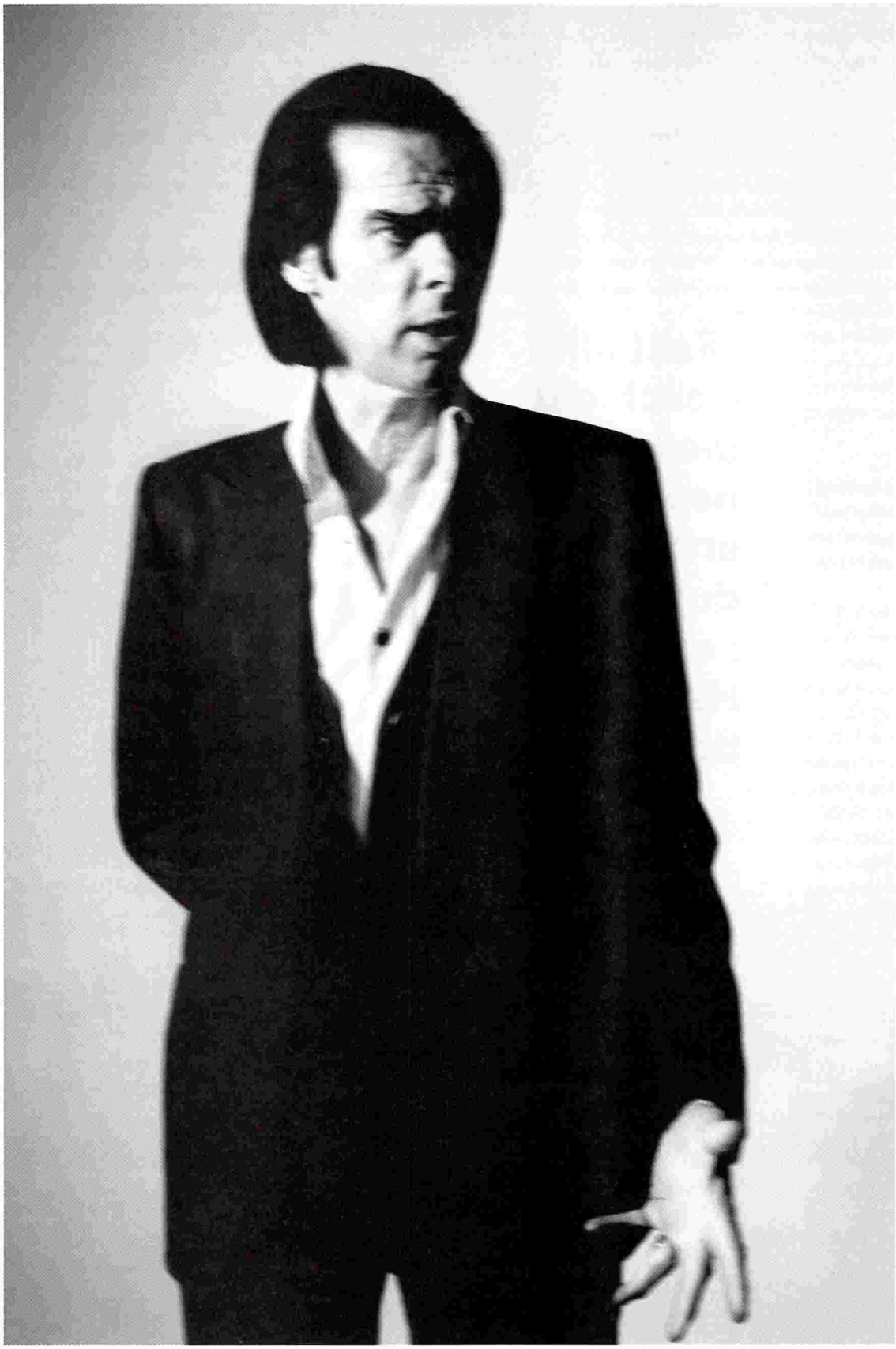
... und das war ja eine Hälfte der Bad Seeds ...
... Dinge tun, die wir niemals hätten mit den Bad Seeds machen können. Es war seltsam. Als losgelöstes Quartett lastete dieses bleierne Gewicht von damals fast 25 Jahren Bandgeschichte nicht auf unseren Schultern. Wir waren mit allen Freiheiten konfrontiert. Musikalisch, aber auch, wenn wir Grindermans Musik für eine japanische Automarke hätten verkaufen wollen. Das könnten wir mit den Bad Seeds niemals tun. Grinderman waren wie eine *frontier town* im Wilden Westen. Es gab keine *policy*, keine Agenda. Die Freiheit, die damit einherging, war enorm, und wir haben sie genossen. Die Grinderman-Erfahrung gab den Bad Seeds eine neue Lizenz zum Weitermachen. Eine Lizenz, die wir dringend benötigten.

Wie passt in diese Entwicklung, dass mit Mick Harvey das letzte verbliebene Originalmitglied der Bad Seeds die Band verlassen hat?
Ich habe mit ihm nicht über seine Gründe gesprochen.

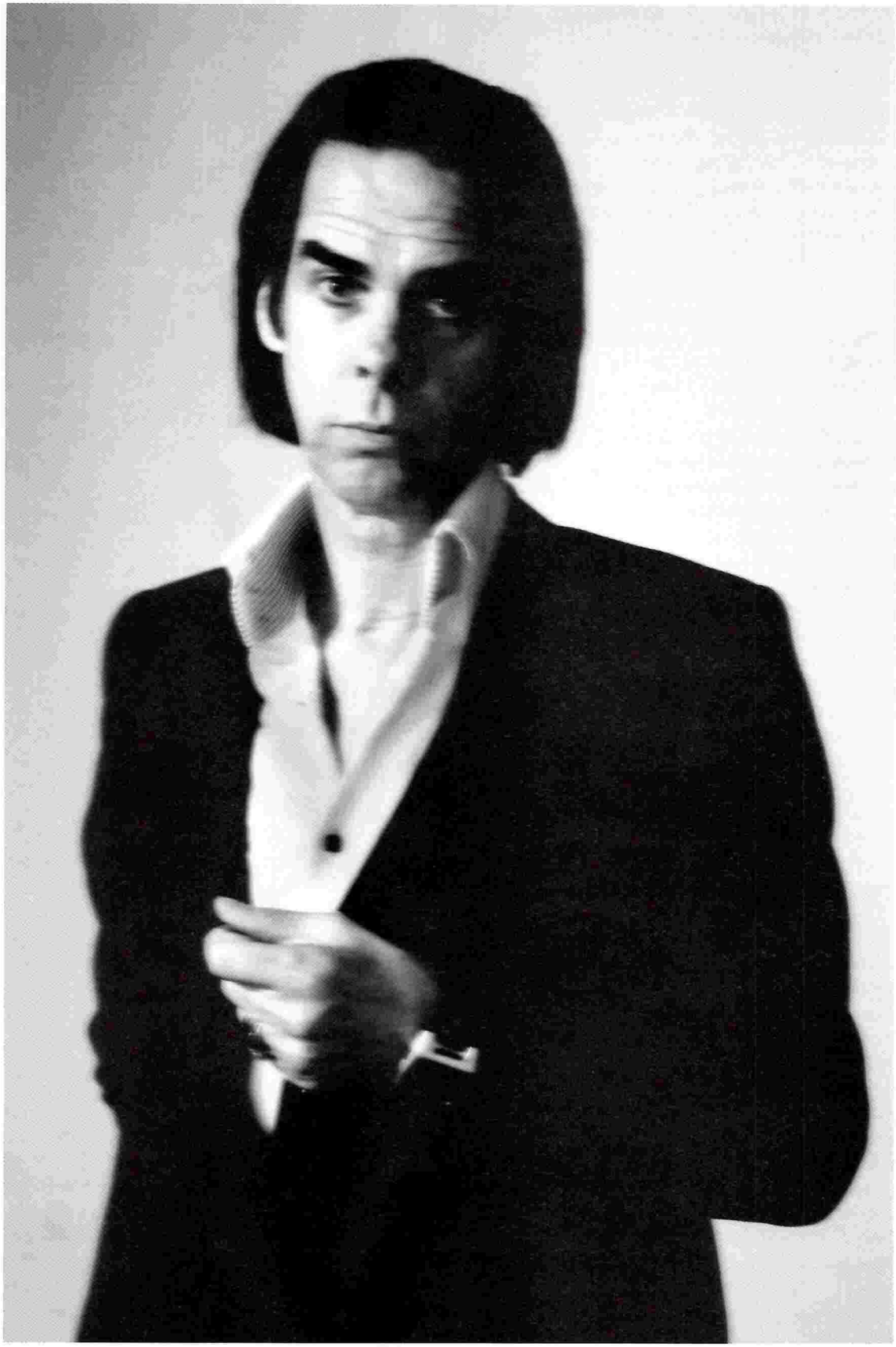
Warum hat er die Band verlassen?
Er verließ die Bad Seeds. So viel kann ich sagen. Es wäre nicht fair, wenn ich darüber in seiner Abwesenheit reden würde. Aber es war der richtige Schritt für ihn zur richtigen Zeit. Ich mag ihn sehr, und ich vermisse ihn. Aber für die Band war es eine heilsame Entscheidung. Ich vermisse auch Blixa in der Band sehr, ich liebe Blixa. Und ich bin ein großer Fan von allem, was er seitdem angepackt hat. Aber in gewisser Hinsicht war es genau richtig, dass er damals die Band verlassen hat. Vor allem für die Bad Seeds.

Wie beurteilen Sie Blixa Bargelds jüngste Zusammenarbeit mit Alva Noto?
Kenne ich nicht. Habe ich nicht gehört. Aber eins ist klar: Jeder Künstler braucht Veränderung. Findet diese nicht statt, stirbt man.

Bob Dylan hatte große Probleme damit, diese Art von Veränderung in den 80ern zu erzwingen, als er um die 50 Jahre alt war.



»Ich habe mir da ein paar Sicherungen im Gehirn durchgehauen,



so viel steht fest.«

Sie sind jetzt 55 Jahre alt und haben diese Art von Midlife-Crisis offenbar umschiffen können.
Natürlich ist der Dylan der 80er ein Mahnmal für uns alle. Vor allem war er nie ein Kollaborateur. Er arbeitet stets auf eigene Rechnung, sucht nicht den Austausch. Ich aber bin kein Solokünstler. Ich habe mich immer mit meinen Mitstreitern ausgetauscht. Und ich werde dies auch bis zum bitteren Ende so handhaben. Hätte ich nicht, beginnend mit meinen Jugendjahren, stets den Austausch mit anderen gesucht — ich wäre vermutlich, anders als Dylan, nie Sänger geworden. Gemeinsam Musik zu machen und die Ideen der anderen zuzulassen, ist die Basis der Inspiration. Zur Zusammenarbeit gehört jedoch auch, dass sie irgendwann ein Ende findet. In diesem Sinne gab es einen Beginn und ein Ende mit Blixa – und mit Mick Harvey und mit all den anderen. Das liegt in der Natur der Zusammenarbeit.

Wollen Sie damit sagen: Jedes Ende zwingt einen zur Neuorientierung? Zur Kalibrierung vermeintlicher Gewissheiten?
Wissen Sie: Alles, was die Bad Seeds am Leben erhält, ist erlaubt. Für mich ist jede Veränderung eine richtige Entscheidung, sofern sie die Band zusammenhält. Daher ist es auch erlaubt, dass wir alle immer neben den Bad Seeds auch in anderen Projekten oder mit anderen Medien gearbeitet haben. Wir alle haben stets die Erfahrungen, die wir dort gesammelt haben, zurückgetragen in die jeweilige Inkarnation der Bad Seeds.

»Ich sehe Berlin vor meinen Augen – die Stadt Westberlin, die es nicht mehr gibt.«

Warum müssen die Bad Seeds eigentlich überleben? Sind drei Jahrzehnte nicht genug für eine Band? Sie könnten sich mühelos einen berühmten Produzenten suchen, sagen wir: Rick Rubin, und ohne den Ballast einer Band weitermachen.
Das kommt mir aber nicht in den Sinn. Ich habe die Bad Seeds immer als einen Teil von mir gesehen. Je älter wir werden, desto interessanter werden die Bad Seeds als Idee einer Gemeinschaft. Es stoßen ja auch alte Mitstreiter wieder hinzu – Teile des neuen Albums haben wir mit Barry Adamson am Bass aufgenommen. Dass er als Gründungsmitglied mit einem Mal wieder dabei war, bestärkt mich in meiner Vorstellung des Ideals eines Musikerkollektivs als Lebensentwurf, das immer weiter voranschreitet. Ich habe Blixa ebenfalls gefragt, ob er nicht hätte Gitarre spielen wollen. Er hat sich über diese Einladung auch sehr gefreut. Leider gab es Umstände, die dieses Comeback unmöglich gemacht haben.

Musste er zum Elternabend?
Er wäre auf alle Fälle gerne dabei gewesen.

Wie bewerten Sie Begriffe wie Loyalität und Liebe in diesem konkreten Zusammenhang?
Wir sind nicht John, Paul, George und Ringo. Anders als die Beatles können wir uns erweitern und wieder zusammenziehen. Unser Verständnis vom Kollektiv ist permeabel. Das macht die Bad Seeds meiner Meinung nach zu einer ziemlich singulären Erscheinung in der Musikwelt. Weder sind die Bad Seeds meine Begleitband, noch handelt es sich um Session-Musiker. Nein, wir sind ein dynamisches Kollektiv in dem jeder einzelne Musiker großen Einfluss auf die Musik ausübt. Miles Davis sagte einmal diesen phantastischen Satz: »You have to understand your limitations.« Ich habe diesen Satz verinnerlicht: Um zu überleben, muss ich meine Schwächen kennen – und die Größe haben, andere hinzuzuziehen, wenn ich selbst an meine Grenzen stoße. Eben weil sie es besser können als ich. Wenn ich etwas gelernt habe in den fast 30 Jahren, die wir jetzt mit den Bad Seeds unterwegs sind, dann das. Und es geht ja immer weiter: Frank Sinatra hat mit 80 noch Konzerte gegeben. Und die Rolling Stones werden heute wieder ernst genommen – nachdem man sie ein oder zwei Jahrzehnte lang als redundant empfand.

Haben Sie die neue Single von David Bowie gehört? Er hat sie auf seiner Website veröffentlicht.
Was für ein wundervoller Song! Ich sehe Berlin vor meinen Augen – die Stadt Westberlin, die es nicht mehr gibt. Es genügten all die Namen der Orte, die er sang, dass meine ganze verschwommene Berlinzeit wieder an mir vorbeizog. The KaDeWe! The Potsdamer Platz! The Dschungel! Was für ein lyrischer, schöner Song! Dass er sich wieder gemeldet hat, ist einfach wundervoll. Mich freut auch die Wärme, mit der er von den Menschen empfangen wurde, nachdem er so lange weg war. Ich habe die letzten Alben vor seiner langen Pause nicht mehr verstanden. Umso mehr habe ich mich über den neuen Song gefreut. Der sagt mir wieder etwas. Er berührt mich tief. Ich meine, David Bowie ist nicht bloß ein Performer. Er war ein Teil unserer Kindheit. In meinen Augen steht Bowie für eine gewisse Art von Unsterblichkeit.

Weil er immer da war?
David Bowie war mein Idol. Ich hatte alle seine frühen Alben und natürlich die drei Berlin-Platten. Ich liebte seine Musik. Ich möchte nicht, dass so einer wie David Bowie stirbt. Ein Song, der wie aus dem Nichts, und dann auch noch zu seinem 66. Geburtstag auftaucht, hinterlässt mich einfach durch und durch glücklich. Wenn man die Stimme eines Menschen hört, den man liebt, dann ist dies wie eine zärtliche Berührung. Und dass diese Stimme dann auch noch über meine Stadt gesungen hat – das hat mich umgehauen.

Sind Sie David Bowie jemals persönlich begegnet?
Nein. Dafür bin ich mal von Bob Dylan angesprochen worden. Das muss reichen. Wahrscheinlich hielt er mich für Nicolas Cage ... Oder für Jarvis Cocker.

NICK CAVE & THE BAD SEEDS
PUSH THE SKY AWAY
BAD SEED LTD. / ROUGH TRADE

Ich weine um Japan und um meine Ernährung
Ich weine um Ägypten
Scheiß Steuererklärung
Ich weine um Chinas Ai Weiwei
Was? Ich bin wieder mal nicht mit dabei?
Ich weine ausdrücklich um Persien
»Unser Kiez«? Viel zu oft im Fernsien!

Ich bin wütend, empöre mich fürchterlich
Ich meine ich weine hier auch um dich
Ich klage an, beschwere mich aufrichtig
Ich weine um mich, ich weine an sich

Ich weine um Jemen, wegen der Scheiß DB
Ich weine um Syrien, zuviel Milch im Kaffee
Ich weine um Tunesien und ums Schauspielhaus
Ich weine um Libyen und in Tokyo die Lichter aus
Ich weine um Kabul, wegen Schalke 04
Ich weine dort, trauere hier

Ich bin wütend …
Vielleicht reicht das Geweine einfach nicht

Schorsch Kamerun
Ich meine ich weine

TEXT: Arno Raffeiner

Direkt um die Ecke vom Edeka gibt's dieses Graffito. »Zu viel Ärger / Zu wenig Wut!« Grün auf Grau steht es da, eher mit zu viel Sorgfalt als mit zu viel Schmackes hingesprüht an eine Hauseinfahrt in diesem Kiez, der ziemlich oft Thema »im Fernsien« ist. Die Parole ist wohl als Aufstachlung für ein bisschen mehr Rumms im täglichen Grummelhaushalt gedacht. Aber das leuchtet erst dann ein, wenn man wieder in der Schlange vor der Supermarktkasse steht und genug Zeit hat, zu grübeln, warum hier zwei ungute Gefühle so haarspalterisch gegeneinander ausgespielt werden – beim John-Lydon-Slogan »anger is an energy« fielen sie doch noch wunderbar in eins.

Wenn man ein klein wenig mehr Rumms im Bauch hätte, könnte man später eigentlich mal runtergehen und einen anderen Zweizeiler drübersprühen. Sowas wie »Ich weine um Syrien, zuviel Milch im Kaffee« zum Beispiel, das wäre doch inhaltlich auch näher dran am Edeka. Vielleicht sollte man überhaupt das ganze Viertel rundum mit Versen aus Schorsch Kameruns »Ich meine ich weine« verzieren. Unser Durchhaltealltag aus News und Papierkram und milden Aufputschmitteln erscheint in diesem Song, den der Sänger der Goldenen Zitronen im Herbst 2011 für das Theaterprojekt *Der entkommene Aufstand* am Schauspiel Köln schrieb, in der ihm angemessensten Form: ganz volksnah nämlich, Merksatz-mäßig hübsch im Paarreime gegossen, wie gemacht für den Chor der Wutbürger und das Kamerun'sche Sprechgesangsstakkato.

»Ich meine ich weine« ist ein Lied über die Ökonomie des Mitgefühls, so gleichmäßig, präzise und gerecht wie eine Waage. Sehr schön zu erkennen ist das in Strophe drei: Die Welthistorie (linke Schale) wird abgewogen gegen privates Befindlichkeitskleinklein (rechte Schale). Das ist dann nicht mehr bloß Gegensatzpaar und Oxymoron, das ist Wettkampf. Welche Katastrophe ist katastrophiger? Welche Revolution blutiger? Welcher ICE-Ausfall fataler?

Das Gerangel um die Top-Platzierung in den Jammer-Charts deutet schon darauf hin, dass in der Ich-weine-Welt natürlich auch die Trauerarbeit der allseits beliebten Burn-out-Logik des Spätkapitalismus gehorcht. Und so folgt, in den letzten beiden Zeilen, unweigerlich der Totalkollaps. Die Form implodiert, Rhythmus, Reim, Repetition – alles, was uns noch ein bisschen Halt gab, geht vor die Hunde. Es bleibt nur das große Vielleicht des Zweifels. Und für die Glas-halb-voll-Fraktion eventuell ein klitzekleines bisschen Hoffung: Zu viel Geweine / Zu wenig Wut?

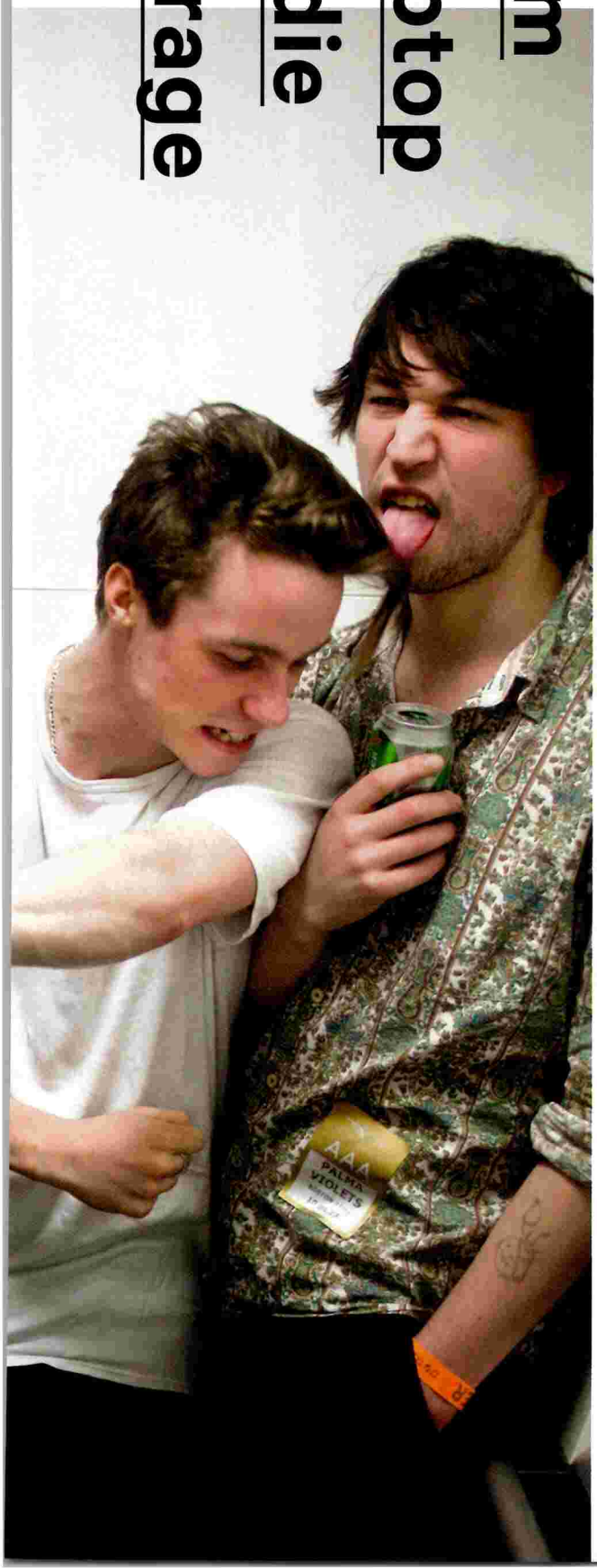
Palma Violets

England hat mal wieder eine Lieblingsrockband. Die Palma Violets sind natürlich jung, heiß, schnell – und komplett aus der Zeit gefallen. Sie sind nur der Vorbote einer ganzen Armada neuer Gitarrenbands wie den Savages, die sich 2013 einmal mehr dem ewigen Kreislauf folgend an der »Rettung des Rock'n'Roll« versuchen werden. Aber sind sie auch gut?

TEXT: Hendrik Otremba
FOTO: Mathias Hielscher

Zunächst die Strokes und nicht viel später die Libertines haben es so geschafft: Sie wurden als kaum bekannte Rockbands auf den Titel des *NME* befördert; etwas, das generell eher etablierten bis längst ergrauten Musikern zusteht, in der Geschichte des britischen Musikmagazins aber immer wieder vorkam. Für die jungen Bands wirkte sich das in der Vergangenheit oft karrierebeschleunigend aus. Für den *NME* war es der wagemutige Versuch, als erster dabei zu sein. Die jüngst vom dahinsiechenden Musikmagazin aus England hochgehievten Palma Violets scheinen recht vielversprechend, eignen sich gut für den (verzweifelten) Versuch der Musikzeitschrift, Relevanz zu beweisen – auch, wenn sie es vielleicht gar nicht nötig hätten.

Vom Laptop in die Garage



Will Doyle, Sam Fryer, Chilli Jesson, Pete Mayhew (v.l.) Nüchternes Gerangel auf dem Weg nach oben

Denn die Palma Violets sind ganz vorne mit dabei in diesem noch jungen Jahr, das schon im ersten Monat die Segel gen Gitarrenrock setzte. Sie zeigen sich jedoch unbeeindruckt von sämtlichen Hype-Versuchen, peilen die Spitze aus eigener Kraft selbstsicher an, mit einer gesunden Portion Understatement. Entstand bei oben genannten Bands schnell der Eindruck, ihnen beim Staunen zuschauen zu können, beim Nicht-Begreifen der eigenen Geschwindigkeit, so wirken die jungen Briten ganz gelassen. Vielleicht ist das gar nicht so verkehrt: Den ein oder anderen Musiker schoss das *NME*-Katapult, als es noch nicht so ausgeleiert war, übers Ziel hinaus. Zwar nicht ins Jenseits, wohl aber ins Abseits. Mit etwas weniger Schwung – oder sagen wir: mit einer etwas moderater ansteigenden Geschwindigkeit – wären manche Tragödien vielleicht nicht passiert, unter Umständen allerdings weitere große Alben entstanden.

Aber Rockmusik war schon immer schnell. Und die Palma Violets sind auch schnell, schnell im Anschlag und schnell weit oben. Und sie sind jung. Keine zwei Jahre existiert die Band, das erste Album ist gerade aufgenommen, und es wäre nachvollziehbar, würde den Londonern beim kurzen Blick zurück schon jetzt leicht schwindelig: umjubelte Auftritte bei *Later ... with Jools Holland*, besagte Coverstory etc. Und trotzdem gibt sich Pete Mayhew im Gespräch ganz gelassen, nicht gespielt cool. Von Nick Cave redet er begeistert, von den Pixies, von The Clash. Das hört man auch im Sound der vier Freunde. Mit seinem Keyboard sorgt er immer wieder für Entschleunigung, indem er Echo & The Bunnymen anklingen lässt. Doch die Entschleunigung ist nur ein Aspekt dieser Musik: Das Unverbrauchte, das leicht Überhebliche – die große Geste, entwickelt aus einem Erfahrungshorizont, der noch bis vor kurzem bedeutete, in die Clubs, die man nun bespielt, gar nicht hineinzukommen –, all das lässt an die Strokes und Libertines von vor gut zehn Jahren denken. Nur nüchterner.

In wenigen Wochen erscheint das Palma-Violets-Debüt, *180*, benannt nach dem Proberaum der Band, einer Parzelle in einem komplexen Künstlerhaus in der Nähe der Londoner Southbank. »Wir haben das Album live eingespielt, weil uns das am meisten entspricht«, sagt Pete Mayhew, als würde er das jetzt schon seit Jahren machen. Die Live-Situation, das scheint ohnehin ein wichtiger Punkt zu sein, der von den Youngstern auch immer wieder betont wird. Von einer besonderen Energie ist die Rede, besonders zwischen dem erst 16-jährigen Bassisten Chilli Jesson und dem nur wenige Jahre älteren Sam Fryers, der mit Mikrofon und Gitarre in der gleichen Intensität recht enthusiastisch umzugehen weiß. Und ja, gerne würde man so etwas erreichen, wie einst das Duo Barât und Doherty, aber man lasse das einfach auf sich zukommen. Pete Mayhew bleibt – voller Vorfreude – einfach gelassen. Plötzlich dann eine Gegenfrage, die seinen Entdeckerdrang durchscheinen lässt: Ob es stimmt, dass man in Berlin Bier aus einem Schuh trinken könne?!

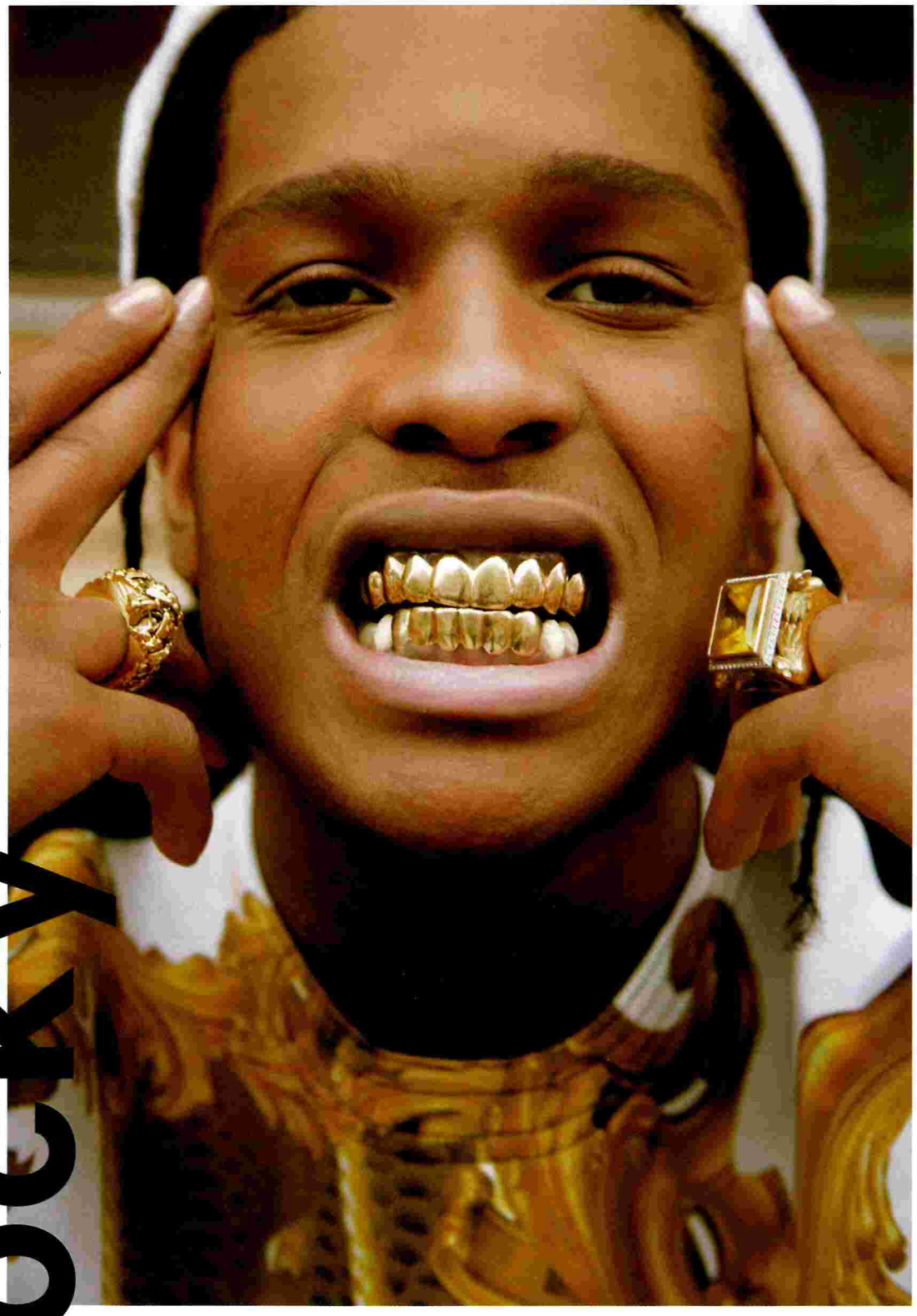
»*You'll find out.*«

»*Yeah, we will.*«

Das alles nimmt man der jungen Rockband ab, sie scheinen es ernst zu meinen – wenn auch mit einem breiten Grinsen im Gesicht. Wenig Kalkül, viel Lust. Damit re-inszenieren sie in gewisser Hinsicht die längst zu Grabe getragene Rock-Authentizität, überantworten sich an ihr Schaffen, geben alles. Nur, dass sie dabei locker bleiben. Sie sind ja wirklich echt. Echt und jung. Blutjung. Wie die Geschichte weitergeht? »*You'll find out!*«

PALMA VIOLETS
180
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO

A$AP Rocky



So sieht ein »pretty motherfucker« aus« - A$AP Rocky

Die Entspanntheit der Ostküste, das Raue des New Yorker Rap, die Melodiösität des HipHop aus Houston: Rakim Mayers zitiert so ziemlich jede Spielart des Sprechgesangs. Mit seinem Debüt, *Long.Live.A$AP*, hat er eine Platte aufgenommen, die selbstbewusster und zukunftsweisender nicht sein könnte.

Essenz und Eklektik

TEXT: Jan Wehn FOTO: Phil Knott

Drei Millionen Dollar. Für einen Jungen, dessen Nettolohn bis dahin vom tagesaktuellen Kurs sowie Angebot und Nachfrage diverser Rauschmittel im Großstadtdschungel New York abhing, ist das eine Stange Geld. Rakim Mayers, gerade einmal 24 Jahre alt, hat die Summe, die ihm Sony da angeboten hat, dankend angenommen. Doch wenn man mit ihm spricht, hat man nicht selten den Eindruck, dass er selbst gar nicht so genau weiß, *wofür* man ihm diesen Riesenbatzen eigentlich in die Hand gedrückt hat. Manche sagen, er habe das Geld bekommen, weil er mit seinem vielschichtigen, geschichtsträchtigen HipHop, der zwischen Houston sowie der Ost- und Westküste hin- und herpendelt und auf seinem Debüt *Long.Live.A$AP* um die nötige Arroganz und Präsenz angereichert wurde, eines der besten Alben des noch jungen Jahres 2013 abgeliefert hat.

Die Geschichte von A$AP Rocky, wie sich Rakim Mayers als Rapper nennt, ist auf den ersten Blick eine ganz gewöhnliche, die sich alle paar Jahre an vielen Ecken des mit Backsteinbauten zugepflasterten New Yorker Stadtteils Harlem wiederholt: ein junger Spross mit Talent und Charisma, der besser rappt als alle anderen und beim Freestylebattle jeden in die Bauchtasche seines Hoodies steckt. Gründe hat das viele. Zunächst einmal wäre da A$APs Art zu rappen. Ein im Hinblick auf die unterschiedlichen Vortragsarten im HipHop durch alle Dekaden und Areale schreitender Hybrid aus Betonungs- und Atemtechniken, der nötigen Lockerheit und wohldosierter Aggressivität in Stimme und Aussprache, sowie eine Experimentierfreudigkeit, die von Stakkato-Rhythmen bis hin zu melodiösem Singsang reicht. »Ich bin mir durchaus bewusst, dass das so vorher noch keiner gemacht hat«, gibt A$AP Rocky sich selbstsicher ob seines Erfindungsreichtums. »Jeder, der behauptet, er hätte diese Styles vor mir vereint, lügt.«

Ein weiteres Markenzeichen sind A$APs bisweilen durch Verlangsamung entfremdete Vocals, mittels derer er ganze Strophen, einzelne Reime oder Refrains gestaltet. Es kommt einem dämonischen Grollen gleich, welches den Tracks eine schwere und düstere Stimmung beschert. Diese Technik entlehnt A$AP dem Chopped'n'Screwed-Sound des Dirty-South-HipHop. DJ Screw war es, der Rap-Beats und Acapellas voneinander trennte, rhythmisch zerschnitt, im Stop'n'Go-Prinzip verlangsamte, wieder zusammensetzte und somit einen Soundtrack für den gedämpften, durch betäubendes Codein verursachten Bewusstseinszustand vieler Rap-Fans schuf. Es ist genau diese bekifft-benommene Stimmung, die vielen der Tracks von A$AP innewohnt – wohl auch, weil der junge Bursche sich alles – von feinstem Marihuana bis hin zu mit Sprite gemischtem Hustensaft, dem sogenannten *purple drank* – in rauen Mengen genehmigt und lila Wolken über Harlem aufziehen lässt.

Es bedarf dieser historisierenden Einordnung und ausufernden Fußnote – denn nicht nur sein Flow, auch die Musik von A$AP Rocky basiert auf einer bis dato nie da gewesenen, fast inzestuösen Huldigung des Genres HipHop, die diesen Stücken zu einem solch genuinen Charakter verhilft. Neben den vielseitigen Flow-Adaptionen von Bone Thugs-N-Harmony bis hin zu Three Six Mafia oder Slim Thug, sind es auch die musikalischen Querverweise, die vom schon genannten Houston-Sound über rumpelnde Kellerklangkompositionen des New York der 90er-Jahre bis hin zu zeitgeistiger Unterwasser-Beatscience à la Clams Casino reichen.

Im Rücken hat A$AP Rocky den A$AP Mob. »A$AP«, das steht für »Always Strive And Prosper«, »Assassinating Snitches And Police« oder auch einfach »Acronym Symbolizing Any Purpose«. Eine Ansammlung von Kumpels, mit denen Rocky groß geworden ist. Ein kreatives Kollektiv aus Rappern, Produzenten, Videoregisseuren und dergleichen, dem er auch nach der Unterschrift bei Sony die Treue hielt. Der Gruppengedanke, das Zusammengehörigkeitsgefühl – eine Grundidee des HipHop, die mit einem solch cleveren Kopf wie A$AP Rocky beinahe danach schreit, mit dem warhol'schen Factory-Gedanken oder Lady Gagas Künstler-Kommune Haus of Gaga verglichen zu werden. A$AP hat davon noch nie gehört. »Aber so wie es klingt, scheint es da tatsächlich Parallelen zu geben. Die Leute sind oft verwundert, wenn sie sehen, dass nicht der ganze Mob auf meinem Debüt vertreten ist, aber die Jungs arbeiten im Hintergrund, und am Ende läuft alles zusammen, und man hört es auf meinem Album.« Teil der Popkultur zu sein, erklärt A$AP weiter, sei für ihn nicht relevant. Aber spätestens wenn A$AP Rocky mit Lana Del Rey kollaboriert und sich in ihrem Video zu »National Anthem« als schwarzer John F. Kennedy stilisiert oder damit prahlt, seine – zugegebenermaßen nicht sonderlich spektakulären – Outfits hätten es in die *Vogue* geschafft und er sei Gutfreund mit Raf Simons, nimmt man ihn auch außerhalb der HipHop-Blase wahr.

Folglich ist *Long.Live.A$AP* ein HipHop-Album, das Jimi Hendrix und Jay-Z gleichermaßen huldigt. Ebenso rau, roh und rumpelnd wie butterweich und zugedröhnt, weltoffen und verschlossen. An den richtigen Stellen mit breiter Brust und entwaffnendem Lächeln ausgestattet, dann wieder nur so von Arroganz und Ignoranz strotzend. Eine Sammlung somnambuler Songs, denen eklektizistische Schnipsel von weitgehend unbekannten Bedroom-Chanteusen wie Laura Jane Lowther genauso innewohnen wie Samples von Solomon Burke oder Imogen Heap. All das macht A$AP Rocky und sein Album *Long.Live.A$AP* so besonders. Es ist die Subsumierung aus 20 Jahren HipHop-Geschichte jedweder Gattung mit Harlem'scher Haltung. A$AP Rocky ist ein *Best-of-all-coasts*-Rapper – die Konsequenz des sich in alle musikalischen Genres eingeschlichenen Eklektizismus, der auch geschmäcklerische Eigenbrötlerei innerhalb eines Genres außer Kraft setzt. »Mag sein, dass ich einfach ein Künstler meiner Zeit bin und die unterschiedlichen Spielarten miteinander verbinde. Die Leute reden immer viel über Einflüsse und Aussehen und vergessen dabei meine Musik – dabei bringt die dich zurück zur Essenz von HipHop.«

A$AP ROCKY
LONG.LIVE.A$AP
SONY

»Ich höre nur Musik von Leuten, die schon tot sind«

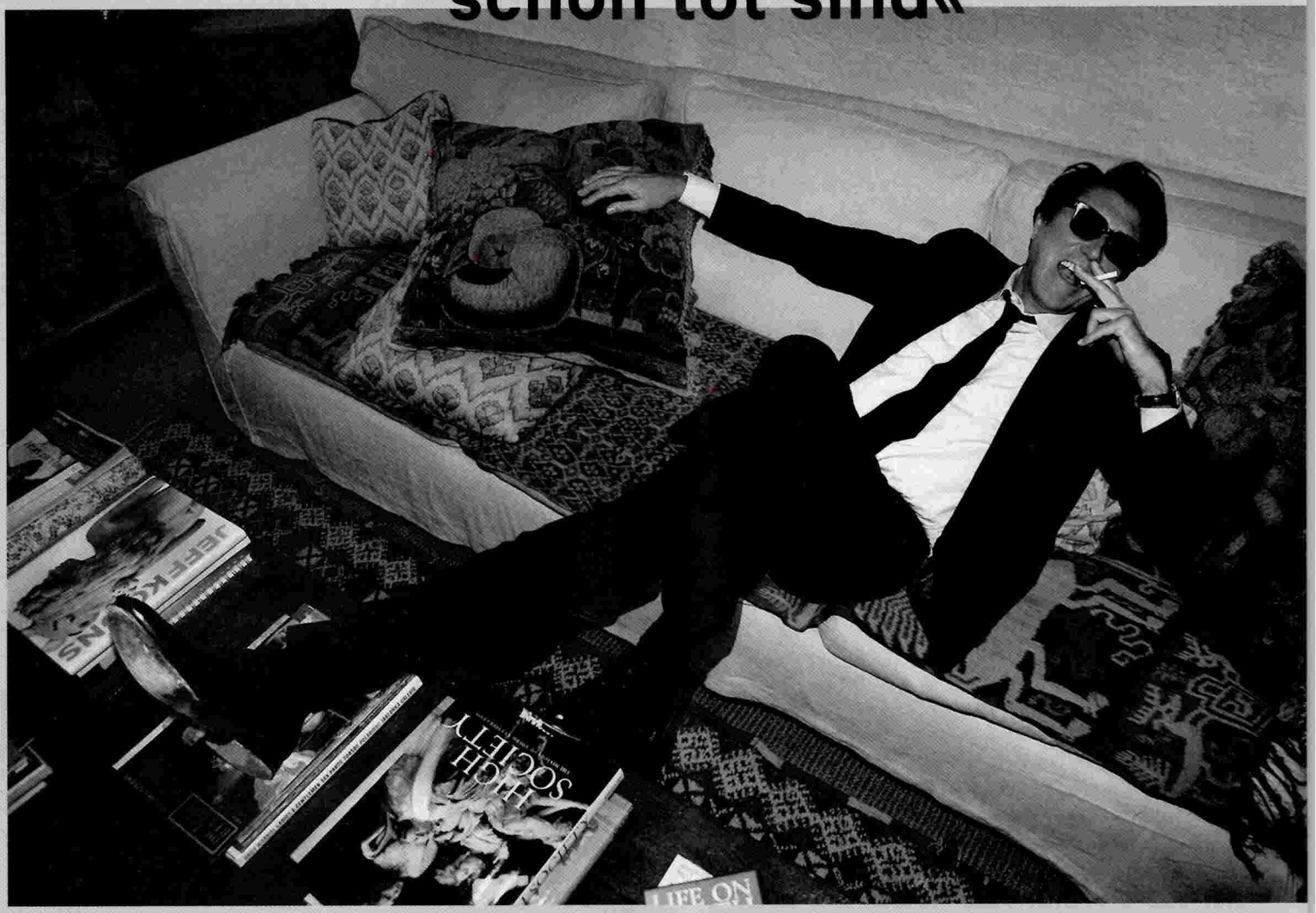


FOTO: Robert Astley-Sparke

Bryan Ferry

Vorspiel für

Auch nach 40 Jahren immer noch das erste, worauf man achtet: das Outfit. Heute trägt Bryan Ferry dunkelbraunes Cord zu blauem Hemd und – oha! – senfgelben Socken. Natürlich ist die Aufmachung bei diesem Mann viel mehr als nur äußere Hülle oder gar eine Konzession an das Alter, wie er im Interview versichert. Nein, bei Bryan Ferry, dem Ur-Dandy der britischen Popmusik, gingen Musik und Mode stets Hand in Hand. Kürzlich hat er ein etwas eigenwilliges Album mit Jazz-Interpretationen seiner größten Hits eingespielt, für SPEX reflektiert er wichtige Stationen seiner musikalischen Sozialisation.

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Torsten Groß

Roxy Music
»Re-Make/Re-Model«
Vom Album *Roxy Music* – 1972

Wir wollten eine echte Party-Atmosphäre kreieren. Mit Gesprächen, Gläserklirren, allem, was dazugehört. Es sollte sich so anfühlen, als sei man mitten im Getümmel. Soundeffekte auf Platten zu verwenden, macht großen Spaß, und hier haben wir das zum ersten Mal getan.

Der Grund, warum ich diesen Song ausgewählt habe, ist der Songtitel: »Re-Make/Re-Model«. Inwiefern ging es in den frühen Tagen darum, die Rockmusik und ihre Rollenklischees neu zu definieren, also gewisse Dinge gerade nicht zu tun?
Ich hatte damals wahnsinnig viele verschiedene Einflüsse, die ich erforschen wollte. Darum ging es bei diesem ersten Album: unsere mannigfaltige musikalische Inspiration zu einer Art Collage zu bündeln. Ein Vorgang, den dieser Titel perfekt veranschaulicht. Später haben die Leute gesagt, das sei der erste postmoderne Pop-Titel gewesen, aber daran habe ich gar nicht gedacht. Ich wollte eine interessante Neuversion von allem, was ich in meinem Leben gehört hatte, kreieren – mit großem Einfluss von Brian Eno, Andy Mackay und den anderen. Der Haupteinfluss für diesen Song waren übrigens The Velvet Underground.

The Velvet Underground
»What Goes On«
Vom Album *The Velvet Underground* – 1969

Ich liebe Lou Reeds Stimme, besonders in den frühen Tagen. Dieses nervöse Flackern, das beinahe arrogante Bewusstsein für die Dinge, die er singt. Das war so aufregend! Und seine Texte waren sehr intelligent und cool. Faszinierend, gerade vergangene Woche spielte mir jemand ein frühes Velvet-Underground-Demo vor, auf dem Lou Reed ganz offensichtlich seine Stimme noch nicht gefunden hatte. Dort klang er wie ein schlechter Dylan-Imitator. *(lacht)* Ich mochte ihren Background, wo sie herkamen und wofür sie standen … dass sie mit Andy Warhol gearbeitet haben. Ich studierte damals Kunst bei Richard Hamilton, quasi dem britischen Äquivalent von Warhol, eine Schlüsselfigur der Pop-Art, weswegen mich das zusätzlich begeistert hat. Die Velvets haben alle wichtigen Codes definiert, die personifizierte Coolness und eine wunderbare Band.

Ein Role-Model für Roxy Music?
Allerdings. Obwohl wir natürlich ganz anders waren. Alleine schon, weil wir aus England kamen und nicht in New York lebten. Wir waren eindeutig eine europäische Band, auch wenn ich als Kind überwiegend amerikanische Musik gehört hatte, vor allem Jazz und Blues.

Bill Haley
»(We're Gonna) Rock Around The Clock«
Vom Album *Rock Around The Clock* – 1954

Ich hab ihn live gesehen, als er seine erste England-Tour gespielt hat, ein Erweckungserlebnis.

Wie alt waren Sie damals?
Ungefähr zehn.

Durchaus ungewöhnlich für die Zeit, dass ein Zehnjähriger ins Rock'n'Roll-Konzert gehen durfte. Haben Ihre Eltern Ihnen das nicht verboten? So was galt ja damals vielerorts als die Musik des Teufels …
Ich hatte die Karten im Radio gewonnen. Und ich durfte gehen, weil meine ältere Schwester mitgekommen ist. Wir hatten zwei Tickets in der ersten Reihe. Es war, wie Sie sagen: die Musik des Teufels, so etwas hatten wir noch nie gehört. Überall diese Teddie-Boys, ein totaler *riot*. Das war der Beginn der elektrischen Musik, ich bin fast gestorben vor Aufregung.

Kamen Sie damals auf die Idee, selbst Musiker werden zu wollen?
Nein, das kam erst später. Eine Platte zu kaufen, war in jenen Tagen übrigens ein totales Bekenntnis. Einfach, weil es so teuer war. Fünf Schilling hatte man nicht einfach so übrig, man musste genau überlegen, wofür man das Geld ausgab. Das Taschengeld einer ganzen Woche für eine Single! Und wenn man dann zu Hause angekommen war, die Tür schloss und diese Platte auflegte, war das magisch. Das

hat dazu geführt, dass meine Generation ein extrem enges Verhältnis zur Musik aufgebaut hat. Ich kaufte damals Fats Domino, Little Richard, all diese großen Künstler. Und weil man nur so wenige Sachen kaufen konnte, brannten sich diese Songs natürlich detailliert ins Gedächtnis ein. Was mir bis heute zugute kommt, ich kann mich sehr gut an Melodien und sogar Soli erinnern. An die Texte leider weniger gut. *(lacht)*

Charlie Parker
»Billie's Bounce«
Vom Album *The Charlie Parker Story* – 1945

Die erste Platte, die ich mir überhaupt gekauft habe, war eine EP des Charlie Parker Quintett mit vier Songs. Miles Davis hat, glaube ich, auch mitgespielt. Ich kann mich bis heute an jede einzelne Note dieser vier Songs erinnern und könnte Ihnen aus dem Stand alle Soli vorsingen.

Jazz war generell sehr wichtig für Sie, oder?
Allerdings, bis in die frühen 60er-Jahre, als ich begann, mich auf Rock'n'Roll zu konzentrieren und den Jazz zu vernachlässigen. Zehn oder 15 Jahre später gab es dann aber ein großes Comeback, aus irgendeinem Grund war Jazz plötzlich wieder cool für mich. Billie Holiday und vor allem ganz viel instrumentale Musik. Meine neue Platte mit Jazz-Versionen einiger meiner älteren Songs ist insofern ein Tribut an meine frühere Jazz-Leidenschaft.

Empfinden Sie diese starke Verbindung zur goldenen Ära des Jazz auch in ästhetischer und kultureller Hinsicht?
Eine faszinierende Periode, das war der Beginn des Modernismus. Repräsentativ für diese Ära ist natürlich *Der große Gatsby* von Scott Fitzgerald. Ich liebe diese Geschichte und kann mich voll und ganz mit der coolen mysteriösen Aura dieser Zeit identifizieren. Fitzgeralds Romantizismus übte zudem einen riesengroßen Einfluss auf mich als Texter aus. Die 1920er-Jahre müssen eine wahnsinnig aufregende Zeit gewesen sein, da ist so viel passiert. Plötzlich konnte man von Paris nach New York fliegen. Es gab diese neue Musik, die Partys, Drogen, Drinks.

Brian Eno
»Here Come The Warm Jets«
Vom Album *Here Comes The Warm Jets* – 1974

(guckt ratlos) Bin ich das? So klingt es, wenn ich Gitarre spiele … simpel und mit viel Vibrato.

Nicht ganz, es ist Ihr alter Mitstreiter, Brian Eno.
(lacht) Dann war ich immerhin nah dran. Der Song klingt toll! Aber ich kenne ihn nicht.

Erstaunlich. Das ist der Titeltrack seines ersten Soloalbums, nachdem er Roxy Music verlassen hatte und wohl eine seiner bekanntesten Aufnahmen. Die Geschichte mit Brian Eno … Sie sind damals im Streit auseinandergegangen, hatten danach sporadisch Kontakt sowie kleinere gemeinsame Projekte und sind vor einigen Jahren anlässlich einer Aufnahme für Ihr Album *Olympia* wieder zusammengekommen …
Richtig zerstritten hatten wir uns eigentlich nicht. Wir hatten eine Meinungsverschiedenheit, das ist etwas anderes. Für große Streitereien haben wir einander zu sehr respektiert. Ich kann heute sehr gut verstehen, warum er nach dem zweiten Roxy-Music-Album frustriert war. Er wollte am Songwriting partizipieren, was ich nicht zugelassen habe. Für ihn und seine Entwicklung war es aus heutiger Sicht gut, die Band zu verlassen. Für mich allerdings nicht: So habe ich einen sehr wichtigen musikalischen Mitstreiter verloren. Wenn ich heute einige meiner Roxy-Songs der Post-Eno-Phase höre, denke ich oft, dass der entscheidende Twist fehlt, den Brian ihnen hätte geben können und der sie auf eine andere Ebene befördert hätte. Seitdem haben wir hier und da ein bisschen miteinander gearbeitet, aber nicht genug.

Werden Sie irgendwann auch im größeren Rahmen wieder zusammenfinden?
Ich bin mir nicht sicher. Brian mag den Druck nicht, der dadurch ausgelöst wird, wenn er immer nur an seiner Vergangenheit gemessen wird, das interessiert ihn nicht. Es wäre schön, mal ganz ohne die Last unserer gemeinsamen Geschichte zusammen arbeiten zu können. Tatsächlich haben wir aber gerade vorige Woche erst miteinander gesprochen: Er hat mich eingeladen, aber ich konnte nicht kommen, weil ich nach Moskau musste.

David Bowie
»Ziggy Stardust«
Vom Album *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* – 1972

Wie war das in den frühen Tagen mit Ihnen und Bowie, würden Sie von einer Konkurrenz sprechen?
Bis zu einem gewissen Grad. Das ging aber weniger von uns aus, als vielmehr von den Kritikern und Fans. Ich denke, wir waren sehr unterschiedlich, was den Sound betrifft. Er war viel erfahrener als wir, weil er damals schon fünf oder sechs Jahre dabei war. Wir sind zwar gleich alt, aber ich war vorher noch auf der Universität gewesen, während er bereits Alben aufnahm. Wir waren noch sehr naiv und grün hinter den Ohren in diesen Tagen. Ich habe seine Band geliebt, vor allem den Gitarristen Mick Ronson, ein sehr wichtiger Bestandteil seines damaligen Sounds. Wir haben zwei Konzerte zusammen gespielt, er hatte uns eingeladen, weil er unsere Musik mochte. Das war sehr nett von ihm. Bowie wusste ganz genau, was er wollte, während wir, teilweise unentschlossen, in alle möglichen Richtungen experimentierten. Er hat den Durchbruch in Amerika geschafft, was uns nie vergönnt war. Eine wahnsinnige Karriere, so weit sind wir nicht gekommen.

Inzwischen lebt er zurückgezogen in New York und meidet öffentliche Auftritte, sehen Sie einander?
Nein, ich habe keine Ahnung, was er macht. *(Anmerkung: Das Gespräch wurde vor der Bekanntgabe von David Bowies überraschendem Comeback geführt)* Ich führe mein Leben nicht innerhalb des Musikgeschäfts und hänge nicht mit Musikern ab. Ich kenne Johnny Marr, den Gitarristen. Und kürzlich habe ich Prince getroffen. Er war zufällig bei meiner Hochzeit zu Gast. Wir haben auf einer Insel in der Karibik gefeiert, mein Sohn hatte eine tolle Playlist zusammengestellt, ein sehr schöner Abend, und Prince war auch da. Aber sonst? Natürlich arbeite ich mit Musikern, aber ich stehe nicht in privatem Kontakt zu ihnen. Es war mir immer wichtig, dieser Szene zu entfliehen und ein anderes Leben zu haben. Mit Andy Mackay war ich natürlich befreundet, überhaupt war es bei Roxy Music noch anders, wir haben quasi alles geteilt, dieses Boys-in-the-band-Ding. Aber dann hat man eine Freundin, eine Familie und führt sein eigenes Leben. Später hatte ich nie wieder so engen privaten Kontakt mit Musikern.

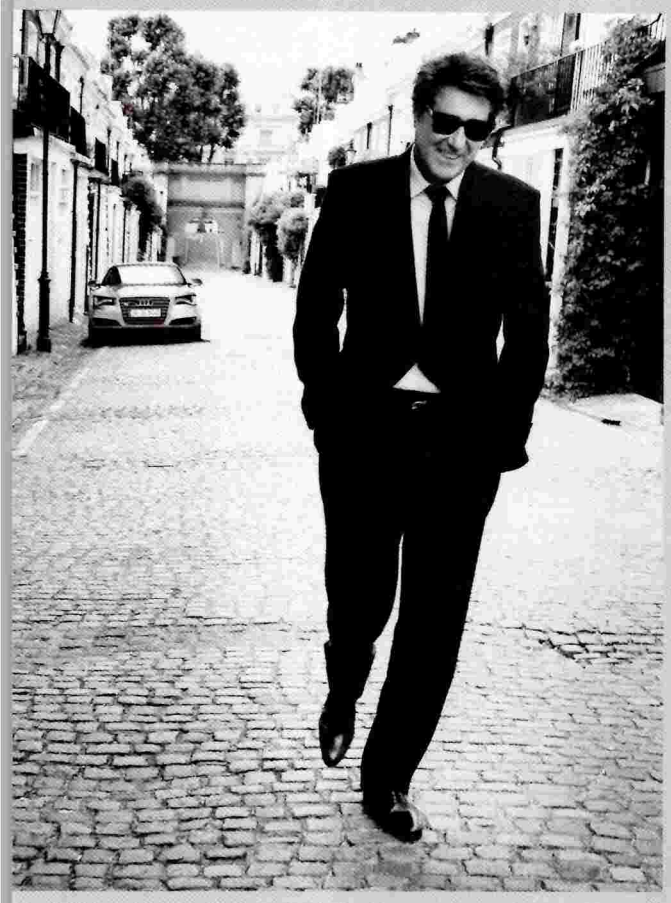


FOTO: Adam Whitehead

Bob Dylan
»A Hard Rain's A-Gonna Fall«
Vom Album *The Freewheelin' Bob Dylan* – 1962

Dylan habe ich auch noch nie getroffen.

Würden Sie denn wollen?
Eigentlich nicht. Bei manchen Leuten ist es besser, wenn das Bild bestehen bleibt, das man von ihnen aufgrund ihrer Arbeit hat. Was nicht bedeutet, dass ich von ihm besessen bin. Er ist einfach nur ein großartiger Künstler, ich mag all seine Sachen, habe nichts zu kritisieren.

Sie haben zu jeder Zeit viel gecovert, aber Dylan ist der einzige Künstler, dem Sie sogar ein komplettes Album gewidmet haben.
Ich liebe ihn und habe eine wahnsinnige Affinität zu seiner Arbeit. Seine Texte sind gigantisch, und es macht großen Spaß, sie zu singen. Manchmal findet man keinen Zugang zu Sachen, die man covern will, aber bei ihm ist es leicht, weil er diese großartigen Texte hat. Tolle Bilder und ein fantastisches Vokabular.

Was reizt Sie generell an Interpretationen fremden Materials? Sie sind sowohl Autor als auch Interpret, eine seltene Melange …
Das Tolle daran, fremdes Material zu interpretierten, ist, dass der ganze Druck des Songschreibens von einem abfällt. Ist diese Melodie gut genug? Passt der Text? Mit all diesen Fragen braucht man sich nicht zu beschäftigen. *(lacht)* Es ist wichtig, dass man sich das Material aneignet. Für meine Version von »A Hard Rain's A-Gonna Fall« habe ich einen Zugang gefunden, was dazu führte, dass der Song genauso sehr von mir handelte, wie er von Dylan handelt. Eine Variation, wie im Jazz.

The Kinks
»Dandy«
Vom Album *Face To Face* – 1966

Ich liebe »Waterloo Sunset« und »Lola«, tolle Songs.

Der Grund, weshalb ich Ihnen das vorspiele, ist natürlich der Titel. Sind Sie einverstanden mit Ihrem Image des klassischen britischen Dandys?
Ach Gott, das ist komisch. Ich mag Kleidung. Insbesondere zu Beginn meiner Karriere war mir dieser Aspekt enorm wichtig. Mit den Jahren ließ das allerdings nach, Kleidung und Auftreten, mein öffentliches Image wurden mir fast egal. Und jetzt, da ich alt bin, gewinnt es wieder an Bedeutung. Je älter ich werde, desto aufwendiger gestalte ich mein Auftreten, um überhaupt noch irgendwas herzumachen. *(lacht)* Es ist gut, Kleidung zu tragen, in der man sich wohl fühlt. Aber ich will das auch nicht zu hoch hängen. Ich mag die Kinks, *sie* waren die wahren Dandys, immer genau die richtigen Klamotten an. Und Ray Davies ist ein sehr guter Songschreiber.

DJ Hell/Bryan Ferry
»U Can Dance«
Remix der Ferry-Single vom Album *Olympia* – 2009

Mein Sohn Isaac steckt in der Dance-Szene und kennt DJ Hell. Er legt auf und so weiter, außerdem hilft er mir bei den Album-Covers und dokumentiert unsere Arbeit. Er vermittelte den Kontakt, und Hell fragte, ob wir etwas machen wollen. Wir hatten einen Song, der noch nicht einmal fertig war, sehr untypisch für mich, ich bin eigentlich ein sehr kontrollbesessener Mensch, aber in diesem Fall gab ich ihm einen unfertigen Titel, und er hat wirklich etwas Tolles daraus gemacht.

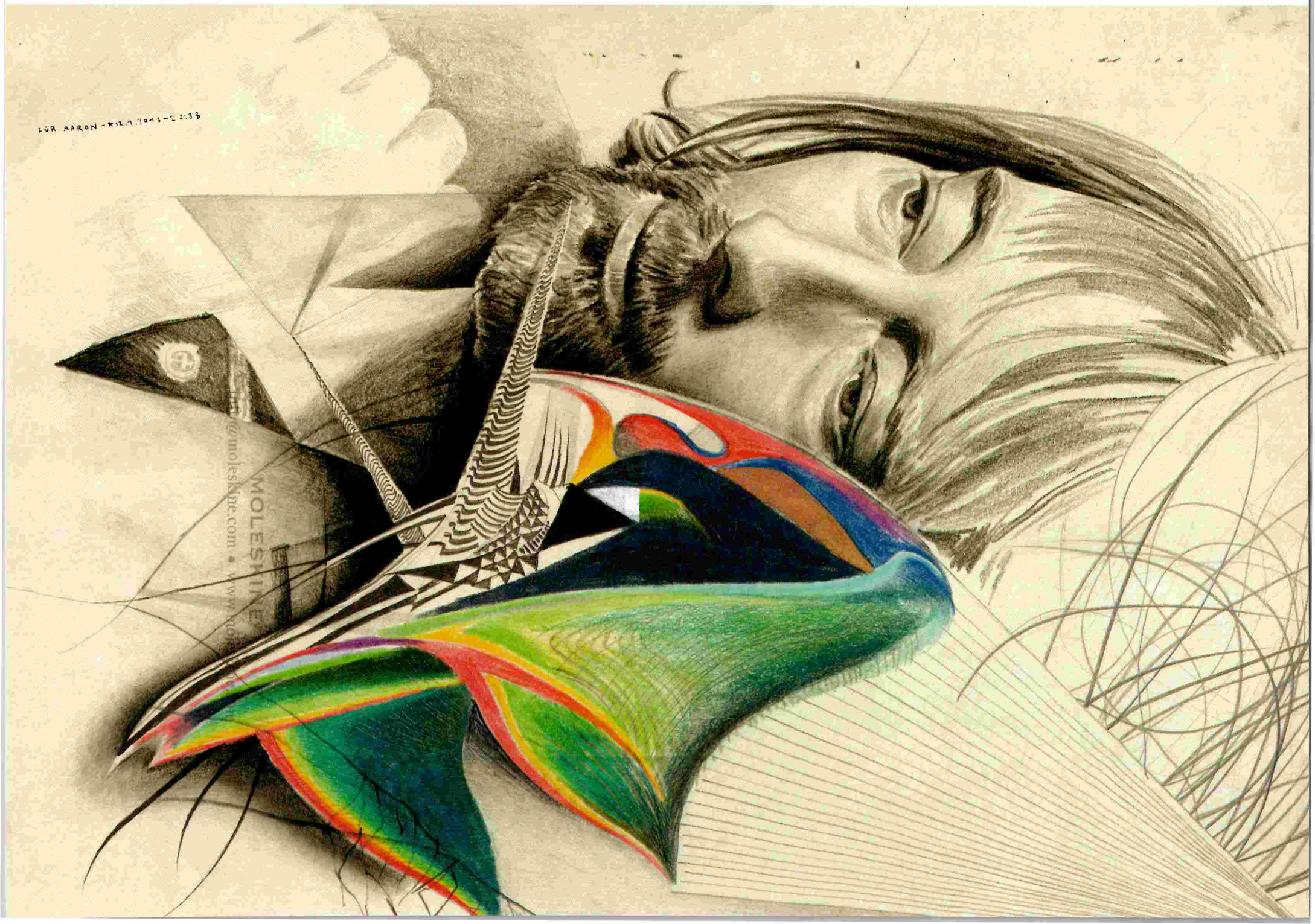
Jake Bugg
»Simple As This«
Vom Album *Jake Bugg* – 2012

Wie alt ist der Kerl, 18? Ich hab noch nie von ihm gehört, aber er hat eine gute Stimme. Es ist toll, wenn man sich einfach mit einer Akustikgitarre auf die Bühne stellen und loslegen kann. Das war mir nie vergönnt, ich brauchte immer zig verschiedene Sounds und zwölf Leute auf der Bühne. Kommendes Jahr hoffe ich, mit einem großen Jazz-Ensemble auftreten zu können.

Radiohead
»Lotus Flower«
Vom Album *The King Of Limbs* – 2011

Thom Yorke hat Sie einmal als großen Einfluss bezeichnet, beschäftigen Sie sich Ihrerseits mit neuerer Musik?
Ich fürchte, zu wenig. Überwiegend höre ich wohl leider Musik von Leuten, die bereits tot sind. Zuletzt habe ich das neue Dylan-Album gekauft, der lebt immerhin noch. *(lacht)*

wimp
Hören Sie die Playlist des aktuellen Vorspiels unter folgendem Link bei Wimp: www.spex.de/wimp


FÜR AARON

Atoms For Peace

Thom Yorke hat eine neue Band: Atoms For Peace, ein All-Star-Ensemble, dem unter anderem Flea von den Red Hot Chili Peppers angehört. Wir trafen den Sänger in London und sprachen mit ihm über das Atoms-For-Peace-Debüt *Amok*, seine chaotische Arbeitsweise und die besondere Stellung von Radiohead.

Freispiel für Thom

TEXT: Torsten Groß
ILLUSTRATIONEN: Patrick Klose

Thom Yorke lacht, gackert, grinst, ist fröhlich und guter Laune. Worüber er lacht? Über das Wetter, die Erwartungshaltung mancher Radiohead-Fans, ein Zitat seines Produzenten Nigel Godrich. Also über beinahe alles, was im Verlauf des einstündigen Gesprächs zur Sprache kommt. Natürlich die größte Überraschung überhaupt, weil man ja immer denkt, der 44-Jährige müsse ein Weirdo sein, ein Getriebener, ein eher wundersamer, eventuell sogar leicht autistischer Mensch. Ist er vielleicht auch, aber er lacht trotzdem. Und so kommt es an diesem vorweihnachtlichen Tag in London zu einem hochvergnüglichen und insgesamt sehr guten Gespräch mit dem offenbar völlig normalen Menschen Thom Yorke.

Anlass des Treffens ist *Amok*, das erste Album von Yorkes Projekt Atoms For Peace, einer Art All-Star-Band, der, neben dem Sänger, Flea von den Red Hot Chili Peppers, der Schlagzeuger Joey Waronker (Ex-R.E.M., Beck), der Percussionist Mauro Refosco (Red Hot Chili Peppers u.a.) sowie der langjährige Radiohead-Produzent Nigel Godrich angehören.

Letzterer hat sich spontan entschlossen, dem Interview beizuwohnen. Wir sitzen in der Zentrale von Yorkes Plattenfirma XL in London. Die Wände sind tapeziert mit Gold- und Platinalben aus dem reichhaltigen XL-Katalog, alleine für die vielen Adele-Edelmetalle würde sich ein Anbau lohnen. Die Fassade des zweigeschossigen, in einem unauffälligen Winkel gelegenen Hauses ist im Stile des *Eraser*-Cover-Artworks gestrichen, auf der Kopfseite des Gebäudes prangt ein großes X. Trotz winterlicher Temperaturen scheint die Heizung nicht richtig zu funktionieren, der Raum ist zu kalt, aber auch darüber lacht Yorke – und spült die Kälte mit Kaffee weg.

Wieviele meiner Kollegen haben bislang ihre Interviews mit einer Frage eröffnet, in der der Terminus »Supergroup« enthalten war?
Thom Yorke: *(lacht)* Mh, ich müsste überlegen. Ich glaube, Sie sind der Erste, der Preis geht also an Sie.
Nigel Godrich: Mich hat das erst gestern jemand gefragt.
Thom Yorke: Das zählt nicht. *(lacht)*

Hatten Sie selbst eine Lieblings-Supergroup, als Sie jünger waren?
(Yorke überlegt) Nicht so richtig. Weil ich eigentlich auch gar nicht so genau weiß, was das sein soll: eine Supergroup.

Cream waren zum Beispiel eine solche.
(Yorke verzieht angeekelt das Gesicht) Ja, aber die sind grauenhaft, eine schreckliche Band.

Wenn die prominente Besetzung Ihrer neuen Band also vor allem musikalische Gründe zu haben scheint: Hätten Sie diese Songs nur mit diesen Musikern aufnehmen können oder hätte das theoretisch auch eine Radiohead-Platte werden können?
Diese ganze Geschichte ist ja eher aus einem Zufall heraus

entstanden. Ich war auf der Suche nach Musikern, mit denen ich die Songs meines Soloalbums live spielen konnte. Wir gaben einige Shows, und irgendwie merkten wir bald, dass das Material von *The Eraser* nicht reicht für einen ganzen Abend. Also schrieben wir neue Musik und das alles hat so viel Spaß gemacht, dass wir beschlossen, irgendwann ein Album zusammen zu machen – und nun ist es soweit.

Yorke und Flea kannten einander bereits von gemeinsamen Konzerten, als sie sich kurz nach der Veröffentlichung von *The Eraser* zufällig in einer Bar in Los Angeles trafen. Gemeinsam mit John Frusciante und Godrich tranken die Männer viel und sprachen die halbe Nacht über Musik. Ein Abend, in dessen Verlauf Frusciante und Flea sich als große *Eraser*-Fans outeten und der damit endete, dass man einander versprach, in Kontakt zu bleiben und irgendwann zusammenzuarbeiten. In neun von zehn Fällen bleibt es nach solchen Nächten bei der guten Absicht, hier aber kam tatsächlich etwas zustande. Ihr erstes gemeinsames Konzert spielten die späteren Atoms For Peace im Oktober 2009 im Echoplex zu Los Angeles. In der Folge gaben die Musiker immer wieder dann vereinzelte Konzerte, wenn es ihre schwer zu synchronisierenden Zeitpläne zuließen, unter anderem spielten sie 2010 beim Coachella Festival. Ungefähr zur gleichen Zeit erwähnten Flea und Yorke unabhängig voneinander auch erstmals die Möglichkeit eines gemeinsamen Albums.

»Ich habe einfach kein Interesse, zu machen, was man angeblich von mir erwartet.«

Die Basis für *Amok* wurde dann 2010 im Rahmen einer dreitägigen Session in L.A. gelegt. Ausgehend von Yorkes Laptopkompositionen jammten die Musiker damals von mittags bis in die Nacht hinein in alle erdenklichen Richtungen. So entstand ein gewaltiger Wust an Material, den Yorke und Godrich zu entwirren hatten. In den folgenden zwei Jahren wurden jene frühen Aufnahmen teilweise bis zur Unkenntlichkeit editiert, veredelt, gesampelt und gelayert. Wann immer es die Zeit zuließ, arbeiteten die beiden an *Amok*. Files wurden hin und her geschickt, Godrich und Yorke flogen mehrere Male nach L.A. – und fügten so Stück für Stück ein Album zusammen, das Yorke der Erfüllung seines Anspruchs der völligen Loslösung von klassischen Rock-Produktionsprozessen ein gutes Stück näher brachte.

Insofern verfolgen Atoms For Peace einen ähnlichen Ansatz wie Radiohead auf *The King Of Limbs*: Auch hier ging es in klassischer Cut-up-Manier darum, organisch erzeugte Passagen so lange zu verfremden und zu entkontextualisieren, bis vom Ursprung praktisch nichts mehr übrig geblieben war. Dadurch entstand eine mechanische, Breakbeat-artige Musik mit vielen Texturen, der man die organische Basis zwar noch deutlich anhört, die aber, von Yorkes üblichen langgezogenen, bitter-melancholischen Melodien und Outer-space-Texten abgesehen, auf bisweilen verstörende Weise entindividualisiert wirkt. Insbesondere Flea verzichtet über weite Strecken auf seinen üblichen muskulös-Funk-imprägnierten Stil. Sein Spiel ist treibend und mannschaftsdienlich, von Ausnahmen wie »Before Your Very Eyes« abgesehen, ist seine Handschrift jedoch schwer zu identifizieren.

Die Art von Musik, die Sie ungefähr seit *Kid A* schreiben, erfordert eine andere Herangehensweise als die klassische, das Handwerkszeug des Singer-Songwriters ist ihr nicht gewachsen, vieles entsteht am Laptop. Mit dem letzten Radiohead-Album, Ihrem Solowerk und nun auch *Amok* haben Sie diesen Prozess noch einmal radikalisiert, wie begegnen Sie der damit einhergehenden kompositorischen Herausforderung?

Diese Art von Musik hat es vielleicht noch etwas komplizierter gemacht, aber in der klassischen Songwriter-Manier habe ich auch früher nicht geschrieben. Vielleicht ganz am Anfang, bei Songs wie »High & Dry«. *(verzieht das Gesicht)* Aber schon bei *OK Computer* gab es im Prinzip keinen roten Faden, sondern nur Versatzstücke, die Richtung hat sich erst im Prozess ergeben.

Damals gab es aber durchaus noch konventionelle Strukturen. Bei Atoms-For-Peace-Songs wie »Reverse Running« hat man nun den Eindruck, es sei bei dieser Platte vor allem darum gegangen, jede Form von Struktur zu vermeiden …

(Yorke lacht und blickt zu Nigel Godrich) Das ist gut, oder? Ja, eventuell könnte man das so bezeichnen. Allerdings ergibt sich das nicht aus einem übergeordneten Masterplan, sondern aus meiner völligen Unfähigkeit, überhaupt so etwas wie einen Plan aufzustellen. Ich schreibe keine Songs, sondern es gibt in einem Prozess wie dem, der jetzt zu dieser Platte geführt hat, Millionen *bits and pieces*, die dann irgendwie zusammengefügt werden – und am Ende kommt im besten Fall irgendwas Brauchbares dabei heraus, was übrigens keineswegs garantiert ist. Ich kann schlecht erklären, was ich mache, selbst meinen Mitmusikern gegenüber gelingt mir das nicht so richtig. Flea kam immer an und meinte: »Was soll ich da machen, was spielst du da?« Und meine Antwort war, dass ich nicht die geringste Ahnung hätte. *(lacht)*

Dafür harmonieren Sie erstaunlich gut. Ich muss allerdings zugeben, dass ich kurz gezuckt habe, als ich hörte, dass Sie beide zusammenarbeiten würden, ich konnte es mir nicht so richtig vorstellen …

Ich habe das nie so empfunden. Deshalb hat es mich auch extrem überrascht und gewundert, wie viele Leute reagiert haben. Als wir die Sache angekündigt haben, schlug Flea ein eisiger Wind von vielen unserer Fans entgegen – und mir machten die Red-Hot-Chili-Peppers-Leute die Hölle heiß. Dabei sollten sich die Menschen doch einfach für uns freuen! Flea ist mein Lieblingsbassist, immer schon. Zudem fällt mir niemand anderes ein, der diese Sachen so hätte spielen können. Weil er im Prinzip nicht so spielt wie ein Bassist, sondern eher wie ein Trompeter, er lässt seinen Bass singen.

Die Trompete war ja auch sein erstes Instrument, mit ihr hat er in jungen Jahren die Jazzplatten seines Stiefvaters nachgespielt.

So ist es, und das hört man eben.

Spätestens, seit sie ihrer Plattenfirma EMI den Rücken gekehrt haben und auf eigenen Füßen stehen, scheint von Radiohead eine Riesenlast abgefallen zu sein. Die Unsicherheiten, das bisweilen verbiestert wirkende Auftreten in den 90ern, all das ergab sich ja nicht zuletzt aus einem Mangel an Autarkie. Inzwischen hat sich die Band konsequent einen Rahmen erarbeitet, der ihr weitreichende Kontrolle garantiert und innerhalb dessen die Existenz als Megaband für sie funktioniert.

Nach einer kräftezehrenden Tour mit 58 Shows in zehn Monaten auf vier Kontinenten haben sich Radiohead nun in eine längere Pause verabschiedet. Derartige Freiräume nutzt Yorke jedoch traditionell nicht für Urlaube oder sonstige Freizeitaktivitäten: »Ich bin nicht so der Typ für Pausen, und ich verreise nie«, sagt er. »Wenn man welche macht, dauert es ewig, bis man wieder richtig drin ist. Außerdem gibt es zwischen Projekten und Tour-neen immer genug Zeit für Privates. Ansonsten sind die Tourneen sozusagen mein Urlaub.« Eine erstaunliche Aussage für jemanden, der die Tourneen in der Frühphase dieser Band mehr gehasst hat als alles andere. Aber tatsächlich schien der Sänger bei den abgelaufenen Konzerten eine Menge Spaß zu haben. Und nicht nur da: Wie oben bereits angedeutet, wirkt Yorke in diesen Tagen lockerer als je zuvor – wozu vielleicht auch das beschauliche Leben beiträgt, das er daheim in Oxford führt.

»Als wir die Sache angekündigt haben, schlug Flea ein eisiger Wind von vielen unserer Fans entgegen – und mir machten die Red-Hot-Chili-Peppers-Leute die Hölle heiß.«

Auf der abgelaufenen Radiohead-Tour und auch heute wirken Sie irgendwie gelassener und zufriedener als früher, bei den Konzerten schienen Sie richtig Spaß zu haben. Hat das auch mit Ihrer Familie zu tun?
In der Tat bin ich heute weitaus ausgeglichener als früher. Aber ich hoffe sehr, dass das nicht an meiner Familie liegt, das wäre ja schlimm, eine Art Instrumentalisierung. Wir haben musikalisch viele Freiheiten, machen inzwischen alles selbst, vielleicht liegt es daran. Ich weiß nicht genau, *warum* es so ist, nur *dass* es so ist. Vielleicht ist es auch das Alter. Ich kann die Konzerte genießen, sie sind für mich mehr oder weniger die Kür.

Wie schwierig ist es, das Familienleben mit Ihren vielen Aktivitäten zu vereinbaren?
Das ist natürlich nicht leicht. Meinen Sohn nehme ich immer mal wieder für einige Termine mit auf Tour. Allerdings interessieren ihn die Konzerte nicht im Geringsten. Ich bin ja sein Vater, es ist für ihn absolut nichts Besonderes, mich auf irgendeiner Bühne zu sehen. Aber er mag das Busfahren und die Tatsache, dass er immer Schlagzeug spielen kann. Mein Sohn ist ein ziemlich guter Schlagzeuger.

Spielt Ihre Tochter auch ein Instrument?
Theoretisch spielt sie Klavier, aber sie lehnt es leider ab, Unterricht zu nehmen.

Ich möchte gerne noch mal auf Ihre Arbeitsweise zurückkommen. Nigel Godrich, Sie haben vor einigen Monaten Folgendes gesagt: Radiohead wären gar nicht in der Lage, so etwas wie »Bohemian Rhapsody« aufzunehmen, weil ihre Aufmerksamkeitsspanne für ein derartiges Konzeptwerk nicht ausreichen würde. Was haben Sie damit gemeint?
Thom Yorke: Das hast du gesagt? Schönen Dank auch! *(lacht)*
Nigel Godrich: Aber es ist die Wahrheit. Was ich damit meinte, war vor allem, dass diese Band niemals in der Lage wäre, über Wochen an einem Song zu arbeiten, sich in einzelne Passagen zu verbeißen, immer neue Schichten draufzulegen mit Chören, Streichern und dem ganzen Kram. Insbesondere bei dir, Thom, wäre es zum Beispiel völlig unvorstellbar, mehrere Wochen nur am Gesang eines einzigen Songs zu arbeiten.
Thom Yorke: Das stimmt allerdings, eine grauenhafte Vorstellung.

Ungeachtet dessen waren etwa *OK Computer* und *Kid A* überaus ambitionierte Alben, für ihre Zeit durchaus eine Entsprechung großer Konzeptwerke der 70er …
Mag sein, aber keine dieser Platten ist so entstanden, wie man sich das vielleicht vorstellen würde. Es gab keinen roten Faden und kein sogenanntes Konzept, auch in diesen Fällen hat sich alles im Lauf der Produktion ergeben.

Diese Arbeitsweise setzt ein Höchstmaß an Intuition und Vertrauen voraus. Nigel Godrich hat seit *OK Computer* all Ihre Platten produziert, mit ihm durchliefen Sie sämtliche Entwicklungsstadien, ähnlich wie die Beatles das mit George Martin taten. Was ist die Grundlage des besonderen Verhältnisses zwischen Ihnen beiden?
Thom Yorke: Das Wichtigste überhaupt ist auch hier, nichts erklären zu müssen. Ich muss niemandem aus dieser Band erklären, was ich mache, und Nigel auch nicht. Das verstehen alle intuitiv und ganz von selbst.
Nigel Godrich: Das kommt einfach daher, dass wir so einen wahnsinnig weiten Weg zusammen gegangen sind und am Anfang nie auch nur ansatzweise geahnt hätten, wo uns das alles hinführen würde. Inzwischen wissen wir ganz genau, was der andere will, wir verstehen uns blind. Auch wenn es ein Klischee ist: Was George Martin und die Beatles ausgezeichnet hat, ist die Tatsache, dass sie in Ruhe arbeiten konnten und sich einander immer wieder zu Höchstleistungen angespornt haben, es gab eine Entwicklung. Und das ist natürlich auch das Interessante an Radiohead.

Aber mit der Entwicklung war das zuletzt so eine Sache. Ein bisschen hatte man das Gefühl, dass die Innovation im selben Maße abnahm, in dem Radiohead begannen, endlich ihre Rolle zu akzeptieren und sogar genießen zu können. Die Band hatte sich über die Jahre von Album zu Album immer weiter entwickelt, und als Yorke

The Eraser vorlegte, war das ein radikales künstlerisches Statement. Ähnlich wie Bowie in den 70ern mit seiner sogenannten Berlin-Trilogie, hatte der Sänger Impulse aus dem Underground und hier vor allem von Leuten wie Modeselektor aufgegriffen und in seiner ganz eigenen Weise zu Pop verdichtet. In dieser stilistischen Schleife scheint er jedoch seitdem gefangen zu sein. *In Rainbows* wirkt rückblickend wie ein Zugeständnis Yorkes an die traditionelleren Vorlieben einiger seiner Bandkollegen.

The King Of Limbs demonstrierte dann erstmals in der Karriere dieser Band keine wirkliche Entwicklung, sondern wirkte ein bisschen wie von Yorke und Jonny Greenwood verordnet. Ein insgesamt fragmentarisches, stückwerkhaftes Album, bei dem Radiohead eines schlechter gelang als auf beinahe all ihren anderen Platten: gute Songs. Ähnlich ist es nun auch bei *Amok*: Es gibt hier hypnotische Achterbahnfahrten wie »Dropped« und zahlreiche grandiose Momente, die Qualität der meisten Songs ist jedoch eher durchschnittlich für Yorke-Verhältnisse – und so bleibt ein wenig der Eindruck einer Fleißaufgabe hängen.

Provokativ gefragt: Warum geben Sie den Leuten niemals das, was sie wollen?
(Yorke lacht laut und lange)

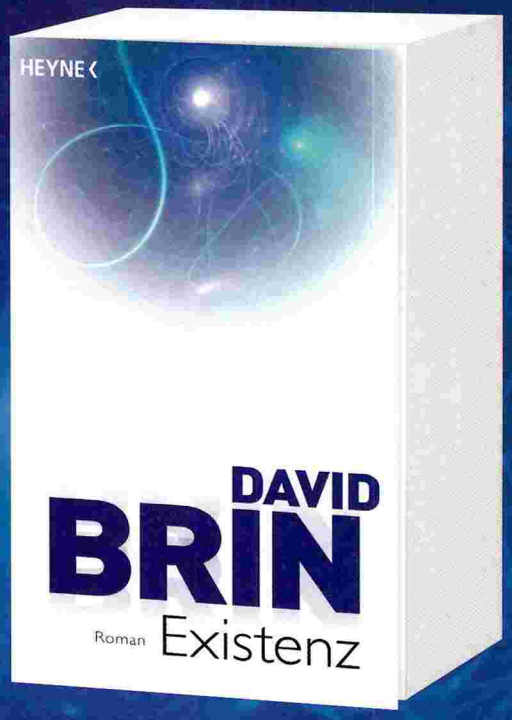
Diesen Part haben inzwischen die früheren Radiohead-Adepten Coldplay übernommen …
Wer will schon wie Coldplay sein? Das wäre ja wirklich das Allerletzte, was man wollte, oder? Komischerweise fragen mich das andauernd irgendwelche Leute, als würde es sich um etwas Erstrebenswertes handeln.

Haben Sie Verständnis für die Fans, die sich von Ihnen mal wieder ein Album wie *OK Computer* wünschen würden?
Nein, dafür habe ich absolut gar kein Verständnis. Ich habe einfach kein Interesse, zu machen, was man angeblich von mir erwartet. Wer legt so was überhaupt fest? Wir wollten nie groß werden, darum ging es zu keinem Zeitpunkt, also klammern wir uns auch nicht an den Erfolg, indem wir in vorauseilendem Gehorsam den vermeintlichen Erwartungen der Leute folgen, darum ging es bei uns noch nie. Außerdem spielen wir ja durchaus immer mal wieder Songs von *OK Computer*. Nur die noch älteren Sachen funktionieren aus heutiger Sicht überhaupt nicht mehr, die lassen wir weg.

Welches Ihrer Alben ist denn Ihr persönlicher Favorit?
Das kann ich nicht sagen, aber wenn, dann am ehesten *The King Of Limbs*, weil es meiner Vision einer völligen Abkehr vom Rock am nächsten kommt.

ATOMS FOR PEACE
AMOK
XL / BEGGARS / INDIGO

Das
Science-Fiction-Meisterwerk
von
Bestsellerautor
DAVID BRIN



Roman · 896 Seiten · € 14,99 [D]
ISBN 978-3-453-52993-9
Auch als E-Book erhältlich
Leseprobe auf heyne.de

Es gibt Milliarden von Planeten in unserer Galaxis, auf denen intelligentes Leben möglich ist. Aber wo ist dieses Leben? Machen Zivilisationen immer wieder dieselben Fehler und leiten ihren eigenen Untergang ein?
Als im Erdorbit rätselhafte Kristalle entdeckt werden, die auf außerirdisches Leben hindeuten, werden all diese Fragen plötzlich akut.

»David Brin schreibt nicht einfach nur Romane, nein, er zündet ein Feuerwerk!«
The Washington Post

@HeyneFantasySF
HEYNE

POFALTE

MIT KÄPT'N BONVODOU

TEXT: Holger In't Veld ILLUSTRATION: Patrick Klose

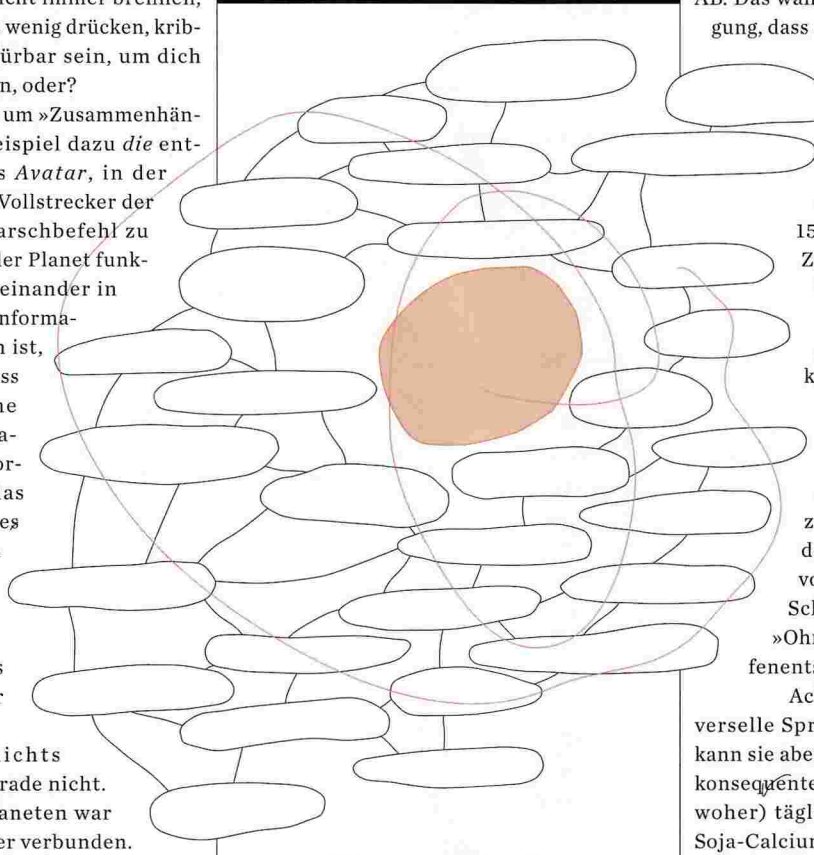
Soso, eine neue Kolumne. Und das in meinem Alter ... Jahrgang 1967, wie Kurt Cobain. Ca. 1990 mit dem Schreiben angefangen, ca. 2002 damit mehr oder weniger aufgehört und mich in Folge der Verbesserung der Schokolade(nkultur) gewidmet, ohne jedoch Musik und den Rest der Welt dabei zu vernachlässigen. Naja, ein wenig vielleicht, wie sich Prioritäten eben verschieben. Es muss nicht immer brennen, aber doch zumindest ein wenig drücken, kribbeln oder sonst wie spürbar sein, um dich wirklich zu interessieren, oder?

Mir geht es nur noch um »Zusammenhänge«. Als Gemeingut-Beispiel dazu *die* entscheidende Szene aus *Avatar*, in der Sigourney Weaver dem Vollstrecker der Aktionäre kurz vor Marschbefehl zu erklären versucht, wie der Planet funktioniert, dass alles miteinander in einer Art Nerven- und Informationssystem verbunden ist, das *funktioniert*, und dass ein Eingriff darin eine Störung mit unabsehbaren Folgen darstellt. Worauf der Technokrat das abfällige Schnaufen eines Olaf Henkel/Christian Lindner/Markus Söder-Mischmaschs mit den entsprechenden Worten abgibt: »Was zum Teufel habt ihr denn geraucht?«

Nein, ich habe nichts geraucht, zumindest gerade nicht. Ja, auch auf diesem Planeten war einmal alles miteinander verbunden. Heute holen wir aus den Mägen verendeter Baby-Albatrosse auf den abgelegensten Inseln der Welt haufenweise Plastikmüll, und wundern uns trotzdem über burn-out, Alzheimer und eine generell fortschreitende Zombiefizierung.

Der Name dieser Kolumne, Pofalte, darf als Referenz an Charlotte Roche gesehen werden, aber nur wenn es darum geht, Scham auszublenden. Ich will damit die Entfernung zur Natur und unserem Körper verringern. Denn auch wenn ich niemals so viel fressen könnte wie ich kotzen möchte – ich will nicht kotzen. Sondern den weisen Worten von King Midas Sound folgen: »The earth will kill you if you try to kill it / Your body heals you if you discipline it.« Ersteres sind die einfachen Erkenntnisse und Wutbürger-Gründe, die immer eingeflochten werden. Um den zweiten Teil geht es konkret. Und zwar mit runtergelassener Hose.

Selbsterfahrung: Ich habe vor einem knappen Jahr aufgehört, Eier zu essen und Milch zu trinken. Fleisch ist deutlich weniger geworden. In konventionellen Supermärkten



finde ich, außer Wasser, Bier und Knäckebrot, nichts »Verwertbares«. Parallel habe ich – weil es mein Job ist und weil es wirkt wie kaum etwas anderes – angefangen, (Technokraten jetzt schnaufen!) Kakaobohnen nicht nur zu verarbeiten, sondern auch so, wie sie sind, zu essen. Und nur noch barfuß zu joggen. Und parallel Voll-Eso/Halb-Eso/Richtig-Gut-Ernährungswissen in mich hineinzuschaufeln. Nicht aus Langeweile. Sondern weil der Kontrollverlust über meinen Körper/Geist deutlich spürbar war.

Eine der grundlegenden und diskutablen Grundlagen, auf die alles Diesbezügliche bei mir fällt, ist die Blutgruppen-Theorie, nach der Menschen entsprechend ihrer Blutgruppe Nahrung unterschiedlich verarbeiten bzw. verwerten. Was damit zusammenhängt, dass sich die Blutgruppen evolutionsbiologisch entwickelt haben – 0 ist die Urgruppe der fleischfressenden Jäger und Sammler, im Zuge der Niederlassung und Feldbestellung begann dann erst die Verträglichkeit von Getreide und die Evolution bildete A, B und AB. Das wahrhaftige daran ist die Überzeugung, dass die Nahrungspyramide nicht nur ohnehin falsch ist, sondern vor allem, wie alle Diäten und Ernährungstipps – auf gar keinen Fall für *alle* gilt. In meinem Fall habe ich, ohne es darauf abgesehen zu haben, 15 Kilo weniger, praktisch keine Zipperlein und einen Zugewinn an Power, der es ab und an nötig macht, wie *good ol'* Sigourney in *Avatar* zu rauchen und zu trinken (denn wohin mit all der Energie?). Anders gesagt – *my body is quite disciplined*. Und magische Zufälle verfolgen mich. Zum Beispiel dass »OM«, deren zweites Album mein Jahr 2012 dominiert hat, auch der Name der von mir erschaffenen Reihe echter Schokoladen ist, denn es steht für »Ohne Milch« (und 10.000 Jahre Tiefenentspannung).

Ach ja: Musik ist und bleibt die universelle Sprache und Energie, den Körper kann sie aber nicht grundversorgen. Kann es konsequente Rohkost? Reicht ein Apfel (egal woher) täglich? Bio-Smoothies? Genfreie Soja-Calcium-Drinks? Kein Salz? Drei Liter stilles Wasser? Keine Säure? Kein Spaß? *Resurrect to the title*: Ganz abgesehen von einem Körper, der uns mehr oder weniger »gehorcht«, dabei aber diese elend lange Latenzzeit hat, die es unmöglich macht, Kindern die Vorteile guter Ernährung rhetorisch einzutrichtern und eine Krankheit wie Krebs überhaupt erst ermöglicht – ist es tagesaktuell der Verdauungstrakt, der über Gut und Schlecht richtet. Nur aus einem gesunden Arsch kommt ein glücklicher Furz, oder: *watch your Pofalte!*

52 Ermittlungsakte NSU
60 The Great Mistake
N° 4: Markus Miessen
64 Wolfgang Müller
über das Westberlin
der 80er-Jahre
72 The Master
76 Bilder, die die Welt
bewegten
78 Moroder – Fennesz
Musik im Film
84 Modegespräch
Geoffrey Marsh über
David Bowie
90 Tata Christiane
94 Modestrecke
118 Perspektive
Japan: Zwei Jahre
nach Fukushima

KULTUR

»Mein liebster Bowie-Charakter ist David Bowie selbst.«

Geoffrey Marsh

Ermittlungsakte NSU

Ein deutsches Drama in sieben Ungeheuerlichkeiten

1 Der Präsident
2 Die Struktur
3 Die Verbindung
4 Die Akten
5 Der Transport
6 Die Anderen
7 Das Letzte

Bis Ende März 2013 muss der NSU-Bundesuntersuchungsausschuss seine Arbeit beenden. Dabei haben die ihm zuarbeitenden Landesämter noch nicht einmal einen Bruchteil der Akten gelesen. Es droht die Versandung der Aufarbeitung im tagespolitischen Alltag. SPEX führt die haarsträubendsten sogenannten Pannen auf und beschreibt in sieben Punkten ein System, das nicht nur auf dem rechten Auge blind ist, sondern im Sinne vermeintlicher Aufklärung Verbrechen mit nationalsozialistischem Hintergrund bewusst in Kauf nimmt. Eine subjektiv-wütende Betrachtung.

TEXT: Tino Hanekamp & Alvaro Piña Otey

DER PRÄSIDENT

Eine der schrillsten Figuren des innerdeutschen Geheimdienstes war Helmut Roewer, von 1994 bis 2000 Präsident des Thüringer Verfassungsschutzes. Wie er zu diesem Posten kam, weiß er noch genau: »Es war an einem Tag nachts um 23 Uhr, da brachte eine mir unbekannte Person eine Ernennungsurkunde vorbei, in einem gelben Umschlag. Es war dunkel, ich konnte sie nicht erkennen. Ich war außerdem betrunken. Am Morgen fand ich den Umschlag jedenfalls noch in meiner Jacke.« In Roewers Amtszeit radikalisierten sich Beate Zschäpe, Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt unbemerkt, gründeten den NSU und tauchten unter. Bei öffentlichen Veranstaltungen lief der Präsident schon mal in Ludendorff-Kostüm mit Pickelhaube auf oder verkleidet als Walther Rathenau. Auch innerhalb der Behörde galten seine Methoden als ungewöhnlich. Der ehemalige Abteilungsleiter Rechtsextremismus, Karl Friedrich Schrader, berichtet, wie er Roewer »geheime Dinge« erzählen sollte, während dieser in seinem Büro saß, umringt von sechs leicht bekleideten Damen bei Käse, Wein und Kerzenschein. Roewer wurde 2000 aufgrund einer Reihe von Affären und dem Verdacht der Veruntreuung vom Dienst suspendiert. Über seine Arbeit in der Behörde hat der Mann ein Pamphlet geschrieben, das auf seinen Tagebucheintragungen basiert, denen er heute »eher befremdlich gegenüber« stehe, zeigen sie doch unter anderem »deutlich, dass ich kein Hellseher war«. Das Buch wurde im rechtsextremen Grazer Ares-Verlag veröffentlicht, einem Ableger des Leopold Stocker Verlages. Hier erschienen auch Werke des Holocaustleugners David Irving, des ehemaligen Chefs des militärischen Abschirmdienstes, Gerd-Helmut Komossa sowie eine Abhandlung über den Hitlerstellvertreter Rudolf Hess, verfasst von dessen Sohn.

DIE STRUKTUR

Das Prinzip ist scheinbar einfach: Weil der Verfassungsschutz wissen will, was die, vor denen er die Verfassung schützen soll, so treiben, braucht er Informanten. Je besser diese Informanten mit den Tätigkeiten der Verfassungsfeinde vertraut sind, desto besser sind die Informationen, glaubt der Verfassungsschützer. Also sucht er seine Zuträger direkt in den Reihen der zu Observierenden und wählt dabei nicht nur Hohlbirnen aus der dritten Reihe, sondern auch Anführer und Aktive, die sich artikulieren können. Die erzählen ihm dann dies und das und erhalten Geld dafür. Durch die massive finanzielle Zuwendung hat der Verfassungsschutz über die Jahre maßgeblich am Aufbau rechtsradikaler Strukturen mitgewirkt, da viele Spitzel einen Großteil ihres Solds an ihre Vereine weiterleiten. Zum Beispiel wurde ein Drittel der 120 Mitglieder des Thüringischen Heimatschutzes, dem auch die drei späteren NSU-Mitglieder angehörten, als V-Männer geführt. Ihr Anführer, Tino Brandt, bekam binnen sechs Jahren 200.000 DM vom Verfassungsschutz, die er vollständig zur Finanzierung der Gruppe benutzt haben will. Auch Marcel Degner, Sektionsleiter der verbotenen Neonaziorganisation Blood & Honour, soll innerhalb von drei Jahren 100.000 Mark erhalten und ebenfalls in seine Organisation investiert haben. Wie viele Steuergelder über den Verfassungsschutz in neofaschistische Strukturen gewandert sind, lässt sich nur erahnen, der Betrag geht aber auf jeden Fall in die Millionen. Den Nazis kommt jedoch nicht nur das Geld zu Nutzen. Weil ein V-Mann im Gefängnis unbrauchbar ist, warnen die Geheimdienstler ihre Schützlinge auch schon mal vor Verhaftungen und Hausdurchsuchungen oder holen sie aus dem Knast. Geradezu verwunderlich, dass es auch Neonazis gegeben haben soll, die *kein* Interesse an einem Job beim Verfassungsschutz hatten.

DIE VERBINDUNG

Der Zweck heiligt die Mittel, sagt der Verfassungsschützer. Lieber ein paar Neonazis auf der Gehaltsliste und wissen, was die treiben, als überhaupt keinen Einblick zu haben in deren Aktivitäten. Nur leider

konnten trotzdem drei Rechtsextremisten jahrelang ungehindert Menschen erschießen, Bomben legen und Banken ausrauben, während die Staatsmacht im Umfeld der Ermordeten nach den Mördern suchte. Die Frage ist, wer hier wen benutzt. Allein die Tatsache, dass ehemalige V-Männer wie Tino Brandt auch nach ihrer »Enttarnung« hohes Ansehen innerhalb der Neonazistrukturen genießen und weiterhin aktiv sind, spricht für sich. Dass jemand wie Brandt immer noch auf freiem Fuß ist, auch. Ende der 90er wurde er von seinem V-Mann-Führer vor einer Hausdurchsuchung gewarnt; der Mann kam sogar vorbei und half seinem Schützling, alles belastende Material aus der Wohnung zu schaffen. Von den 35 Ermittlungsverfahren, die gegen Brandt liefen, führte keines zu einer Verurteilung. Und mit dem Geld, das er als Spitzel verdiente, finanzierte er unter anderem Schulungen, um Seinesgleichen den richtigen Umgang mit dem Verfassungsschutz zu vermitteln, und der geht so: Erzähle den Typen irgendwas, das unserer Sache nicht schadet, und verlange Geld, denn wer kein Geld verlangt, macht sich in deren Augen unglaubwürdig. Der Nazi-Aussteiger und Ex-V-Mann Jörg Fischer-Aharon sagt: »Wir konnten erzählen, was wir wollten, die haben das geglaubt. Da wird man natürlich immer frecher und guckt: Wie weit kann ich gehen? Wie dumm sind die wirklich? Was kann ich noch alles mit denen anstellen?« Andere, wie der Rechtsextremist Wolfgang Frenz, schlossen gleich Freundschaft mit ihrem V-Mann-Führer: »Wir gingen zusammen angeln, ins Kino, tranken Wein, unsere Frauen trafen sich. Er hat es mir immerhin ermöglicht, die NPD in Nordrhein-Westfalen zu gründen. Das war nur mit den Honoraren vom Verfassungsschutz möglich.«

DIE AKTEN

Im November 2011 wurde offiziell bekannt, dass hinter der Mordserie Rechtsextreme steckten, im Juli 2012 wurde ein vom NSU-Untersuchungsausschuss des Bundestages geforderter Aktenvernichtungsstopp verhängt, doch was trotz oder gerade wegen der Brisanz des Themas in der Zwischenzeit für immer im Reißwolf verschwunden ist, lässt sich nur erahnen. Hier eine Auswahl: Wenige Tage nach Bekanntwerden der Neonazi-Mordserie ließ der Referatsleiter des Thüringer Verfassungsschutzes sieben Ordner mit Informationen über thüringische Rechtsextremisten schreddern. Etwa zur gleichen Zeit ordnete das Bundesinnenministerium die Löschung von sechs Dossiers an, die Protokolle geheimer Abhöraktionen bei Rechtsextremen enthielten. Auch das Bundesamt für Verfassungsschutz entwickelte im Zeitraum zwischen Aufdeckung der Mordserie und Aktenvernichtungsstopp eine erstaunliche Frühjahrsputzmentalität. So wurden zum Beispiel die Personalakten von 94 Neonazis vernichtet, obwohl vermutlich einige der dort verhandelten Personen Kontakt zum NSU hatten, wie der vom Berliner LKA als V-Mann geführte Ex-Freund von Beate Zschäpe: Thomas S. Er hatte den Mördern vor deren Untertauchen Sprengstoff und Unterkunft besorgt. Im Frühjahr 2012 ging's dann munter weiter mit der Datenvernichtung: Noch mehr Akten über Rechtsextreme wanderten in den Reißwolf. Ob sie einen NSU-Bezug hatten, wurde gar nicht erst überprüft, Hauptsache weg damit. Warum? Im Oktober 2012 erklärte der Sonderbeauftragte des Bundesinnenministeriums schließlich unter Druck der Öffentlichkeit, dass seit der Enttarnung des NSU 310 Akten zum Thema Rechtsextremismus geschreddert worden seien, und nicht, wie zuvor behauptet, 26. Die Antwort auf die Frage nach den Gründen hierfür blieb er schuldig.

DER TRANSPORT

Ende September vergangenen Jahres stiefelten 80 Polizeibeamte in den Hauptsitz des Thüringischen Landesamtes für Verfassungsschutz in der Haarbergstraße 61 in Erfurt, kopierten in einer mehrtägigen Aktion 778 Akten und verbrachten diese in zwei weiße Transporter, die dann eilends in Richtung Berlin abfuhren. Sofort liefen im thüringischen Innenministerium die Telefone heiß, Beamte mehrerer bundesdeutscher Verfassungsämter versuchten die Route in Erfahrung zu bringen, erfolglos. Niemand wusste, welche Strecke die Transporter fahren würden, angeblich hatte man sogar im Vorfeld die Satellitenortungssysteme entfernt, um sie unauffindbar zu machen – aus gutem Grund, wie sich nun zeigte. Denn warum sonst sollten sich die Verfassungsschützer für den Fahrtweg interessieren, wenn nicht, um die Wagen abzufangen? Doch die brisante Fracht kam unbeschadet in der Hauptstadt an, beim NSU-Untersuchungsausschuss des Bundestages nämlich. Die Aufregung war indes groß, schnell machte sich Empörung breit. Da die Akten zum Teil geheim und nicht geschwärzt waren, befürchteten die Beamten diverser Landesämter für Verfassungsschutz die Enttarnung von V-Mann-Führern. Von Geheimnis- und Landesverrat war die Rede. Dass Akten des Verfassungsschutzes einem Kontrollgremium zur Verfügung gestellt werden, ohne dass Verfassungsschützer unliebsame Informationen und Namen im Vorfeld entfernen können – ein Skandal! Initiator der sorgsam geplanten Aktion war der thüringische Innenminister Jörg Geibert (CDU), der das mit der lückenlosen Aufklärung offensichtlich ernster genommen hatte als seine Kollegen. Bemerkenswert, dass er für das Kopieren und Sichern der Akten keine Geheimdienstler, sondern Polizisten beauftragte.

DIE ANDEREN

Im Sommer 2007 griffen Antifaschisten die Erfurter Nazikneipe Alter Fritz an, wobei auch das Auto des NPD-Spitzenfunktionärs Kai-Uwe Trinkaus beschädigt wurde, der nebenberuflich – Überraschung! – als V-Mann tätig war. Vier Monate später will Trinkaus von seinem V-Mann-Führer ungefragt – mit den Worten: »Ein paar hinter die Ohren hat noch keinem geschadet« – eine Liste mit Namen von elf festgenommenen vermeintlichen Antifa-Angreifern erhalten haben, was der Verfassungsschutz dementiert, Trinkaus aber immer wieder bekräftigt. Zudem erschienen eben diese Namen wenig später mit den jeweiligen Postadressen auf der Internetseite der NPD. Und nun? Nehmen wir den Neonazi Toni Berger, der Ende 2009 der Polizei berichtete, im Dresdner Fitnessstudio Vollfit träfe sich eine linksradikale Antifa-Sportgruppe. Bei Straftaten im rechten Milieu eher unmotiviert, nahm die Staatsanwaltschaft sofort und nur aufgrund der Aussage eines Einzelnen Ermittlungen auf, ließ Telefone abhören, Wohnungen durchsuchen und DNS-Proben sammeln, fand aber keine verwertbaren Beweise, was die Vermutung nährt, dass es diese Sportgruppe, an deren Existenz der Verfassungsschutz weiterhin festhält, einfach nicht gibt. Oder doch? Der Jenaer Jugendpfarrer und prominente Antifaschist Lothar König, 58, wird zumindest verdächtigt, Mitglied einer »kriminellen Vereinigung« zu sein

und linke Demonstranten zur Gewalt aufgerufen zu haben. Monatelang drangsalierte man ihn mittels Hausdurchsuchungen, Verhören und Überwachungsmaßnahmen. Kritiker halten die Anschuldigungen für absurd und das Vorgehen für überzogen, auch der Jenaer Oberbürgermeister zeigt sich solidarisch und befürchtet, der Staat wolle ein Exempel statuieren. Das Verfahren läuft, und König wundert sich längst über gar nichts mehr. Zu recht? Mitte Januar wurde der 36-jährige Dresdner Tim H. zu knapp zwei Jahren Haft ohne Bewährung verurteilt, weil er auf einer Anti-Nazi-Demo die Demonstranten mittels eines Megafons zum Durchbrechen der Polizeisperre aufgehetzt haben soll. Konkrete Beweise gibt es keine. Der vorsitzende Richter sagte: »Was andere getan haben, müssen Sie sich mit anrechnen lassen.« Sechs Tage später legte die Staatsanwaltschaft Berufung ein – und forderte eine härtere Strafe.

DAS LETZTE

Am Ende bleiben Fassungslosigkeit und ein Verdacht. Trotz eines weit verzweigten Spitzelsystems und etlicher, zumindest aus heutiger Sicht klarer Hinweise will der deutsche Staatsschutz nichts von einer rechtsextremen Terrorgruppe gewusst haben. Konnte oder wollte er nicht? Immerhin, die Verzweiflung war groß, so groß, dass die Hamburger Polizei auf der Suche nach dem Mörder von Süleyman Taşköprü einen iranischen Wahrsager konsultierte, der den Täter laut Ermittlungsakte so beschrieb: »... dunkler Teint (Südländer), braune Augen und schwarze Haare«. Die Nürnberger Kollegen der bezeichnenderweise »Bosporus« genannten Sonderkommission saßen zeitweise gar einem Informanten namens Mehmet auf, der behauptete, dass hinter den Morden eine Allianz türkischer Nationalisten, Geheimdienstler, Politiker und Juristen stecke und die Tatwaffe in einer »romantischen Villa« in der Schweiz zu finden sei. Dieselbe Sonderkommission betrieb zudem einen Döner-Imbiss in der Hoffnung, so an Informationen zu gelangen, während sich in den Medien die Bezeichnung »Döner-Morde« etablierte, obwohl nur eines der Opfer, der Rostocker Mehmet Turgut, im Döner-Gewerbe tätig war. Diese Art von Rassismus und Vorverurteilung durchzog Berichterstattung und Ermittlungen gleichermaßen. Demonstranten in Kassel, die meisten mit Migrationshintergrund, sprachen hingegen schon 2006 im Zusammenhang mit den Morden von »Naziterror«. Heute entschuldigen die Behörden ihr Versagen auch mit der Tatsache, dass es, wie zum Beispiel bei linksradikalen Anschlägen üblich, nach keinem der Morde Bekennerschreiben gegeben habe, dabei hätten sie genau darin einen Hinweis erkennen können. Bereits in den 90er-Jahren verteilte der militante Arm von Blood & Honour – Combat 18 – Anleitungen, in denen empfohlen wurde, Anschläge auf Migranten durchzuführen, dabei nur in kleinen Zellen von maximal vier Personen zu agieren und niemals Bekennerschreiben zu hinterlassen. Unter Nazis gilt: Die Tat ist die Botschaft. Es braucht keine weiteren Erklärungen, denn das Ziel ist Auslöschung, nicht Vermittlung. Zudem verbreitete Combat 18 detaillierte Pläne zum Bau einer Nagelbombe, die jener ähnelte, die beim Anschlag in der Kölner Keupstraße verwendet wurde. Am Ende landet man bei der Struktur des Systems, zum Beispiel bei den Anfängen des Verfassungsschutzes. Der wurde 1950 hauptsächlich mit dem Ziel gegründet, gegen die 1945 in Deutschland neu formierte KPD vorzugehen. Die meisten damaligen Verfassungsschützer waren, wie auch ihre Kollegen vom BND und dem BKA, zuvor bei der Gestapo oder der SS in die Lehre gegangen. Wahrscheinlich macht es auch diese klar antikommunistische Ausrichtung, die Fixierung auf den Kampf gegen Links, dem Verfassungsschutz so schwer, Dinge zu erkennen, die außerhalb seines Rasters stattfinden. Auch das ist keine Erklärung. Aber irgendwo muss man ja anfangen.

WWW.NSU-WATCH.APABIZ.DE
WWW.ENDSTATION-RECHTS.DE
WWW.LINKE-GRUPPE.ORG/NSU-PRESSESAMMLUNG

PATRICK GENSING
TERROR VON RECHTS: DIE NAZI-MORDE UND DAS VERSAGEN DER POLITIK
ROTBUCH

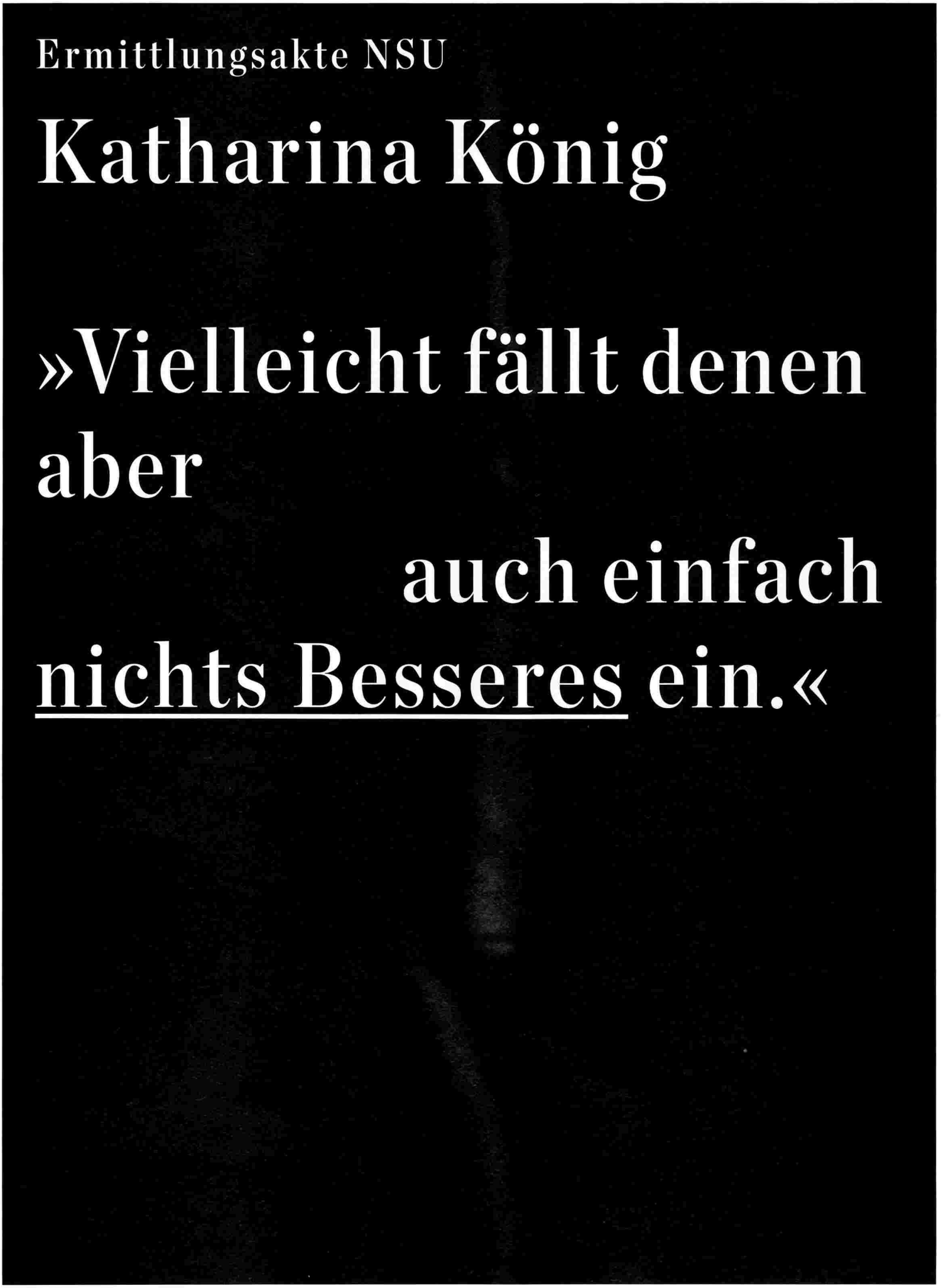
CONRAD TALER
SKANDAL OHNE ENDE: DEUTSCHER UMGANG MIT DEM RECHTSEXTREMISMUS
PAPYROSSA

TORALF STAUD & JOHANNES RADKE
NEUE NAZIS: JENSEITS DER NPD: POPULISTEN, AUTONOME NATIONALISTEN UND DER TERROR VON RECHTS
KIWI

Ermittlungsakte NSU

Katharina König

»Vielleicht fällt denen aber auch einfach nichts Besseres ein.«



Katharina König sitzt im Thüringer NSU-Untersuchungsausschuss, wo sie sich mit ihren Kollegen durch LKW-Ladungen von Akten arbeiten muss, die erschreckende Einblicke in die Arbeitsweise des Verfassungsschutzes offenbaren. Über die Jahre hat das V-Mann-System der Behörde mit massivem Einsatz von Steuergeldern offenbar mehr für den Aufbau neonazistischer Strukturen erwirkt als für die Aufklärung von Verbrechen mit rechtsradikalem Hintergrund. Eine wirkliche Alternative ist nicht in Sicht.

INTERVIEW: Tino Hanekamp & Alvaro Piña Otey

Frau König, Sie sind Mitglied des NSU-Untersuchungsausschusses in Thüringen. Was machen Sie da?
Wir hören Zeugen und Sachverständige an, besprechen Beweisbeschlüsse und Zwischenberichte, aber unsere Hauptarbeit ist das Aktenlesen. Seit September des vergangenen Jahres liegen uns alle Unterlagen des Thüringischen Landesamtes für Verfassungsschutz zum Thema Rechtsextremismus vor, die kompletten Jahrgänge 1992 bis 2012.

Wie viel ist das denn in Seiten, Kilo, Tonnen?
Ausgedruckt zwei LKW-Ladungen Papier, digital so um die 90 Gigabyte.

Und das müssen Sie alles lesen?
Letztlich sind es neun Personen, die sich da durcharbeiten. Der Untersuchungsausschuss läuft wahrscheinlich bis Sommer 2014, dann wird der Abschlussbericht veröffentlicht. Würde man nichts anderes machen, als Akten zu lesen, wäre das vielleicht zu schaffen. Aber dann hätte man immer noch keine Analysen, Überschneidungen und Merkwürdigkeiten herausgearbeitet.

Und was ist das Ziel?
Offiziell: Herauszufinden, ob und wenn ja wie die Thüringer Behörden versagt haben oder möglicherweise sogar in das Ganze verwickelt waren. Daneben ist es aber auch sehr spannend zu erfahren, wie der Verfassungsschutz arbeitet und funktioniert.

Offensichtlich nicht sonderlich erfolgreich.
Man kann auf jeden Fall nicht mehr von Pannen reden. Für Irritationen sorgen nämlich nicht nur die Fülle an Fehlern, die da passiert sind, sondern vor allem die Aktenvernichtungs- und Schredderaktionen, die es seit November 2011 gegeben hat. Die legen den Schluss nahe, dass da ganz grundlegend etwas schief gelaufen ist im Zusammenhang mit dem NSU.

Von außen betrachtet drängt sich ja beinahe der Eindruck auf, dass es sich bei vielen Verfassungsschützern um verkappte Rechtsradikale handeln könnte.
So würde ich das nicht ausdrücken, aber die haben dort eine politische Prägung, die nicht unbedingt freiheitlich und offen orientiert ist, sondern eher rechtskonservativ. Und natürlich gibt es auch Beamte, die – das unterstelle ich jetzt – eher die Ziele der Neonazis teilen, als die einer linken, aufgeklärten Bewegung. Mich erschüttern immer wieder die Mengen an Geldern, die in die Nazi-Szene geflossen sind. Das Thule-Netz, ein in den 90ern gegründetes rechtsradikales Informationsportal, wurde vom Verfassungsschutz mit aufgebaut, ohne dass in der Konsequenz etwas gegen Neonazis unternommen worden wäre. Das hat der bayerische Untersuchungsausschuss herausgefunden. Und da stellt sich natürlich die Frage: Ihr baut da Strukturen auf, um Informationen zu sammeln, aber dann passiert nichts, warum? Da fehlen mir ehrlich gesagt die Worte.

Wie viel Geld wanderte denn vom Verfassungsschutz in die Neonazistrukturen?
Das kann ich nur für Thüringen beantworten. Dort sind in den Jahren 1994 bis 2000 etwa 1,5 Millionen Euro geflossen.

Oha. Was wären die Neonazis wohl ohne den Verfassungsschutz?
Sie wären immer noch da. Aber für Thüringen und Bayern lässt sich mittlerweile nachweisen, dass deren Strukturen erst durch die Gelder des Verfassungsschutzes so stark werden konnten. Es geht da um die Finanzierung von Kommunikationsmitteln, Propagandamaterialien und Aktionen. Der Thüringer Heimatschutz, dem auch die drei bekannten NSU-Mitglieder angehörten, hat in den 90ern nicht nur ideologisch gewirkt, sondern mit Übergriffen eine Angst-Szenerie in den Thüringer Städten erzeugt, und dafür hat der Verfassungsschutz eine Mitverantwortung, auch wenn er die bis heute nicht übernimmt.

Und wie wird diese Arbeitsweise gerechtfertigt?
Damit, dass man nur auf diese Weise Zugang zur Naziszene bekommen und Informationen erhalten hätte. Allerdings ist mit diesen Informationen nie etwas passiert. Man hätte der Polizei ja hin und wieder mal Tipps geben können; die planen einen Übergriff, eine Demonstration, ein Konzert, einen Schulungsabend oder so. Aber nichts. Im Gegenteil. Auf die Frage, was er machen würde, wenn ihm einer seiner Informanten erzählt, dass er nächste Woche einen Migranten zusammenschlagen will, antwortete ein V-Mann-Führer: »Wieso sollte ich da was machen? Wieso sollte ich meine Quelle gefährden?« Täterschutz geht vor Opferschutz, wenn es sich beim Täter um einen Informanten aus der Neonaziszene handelt, das hat er uns so bestätigt.

Was ist Ihre Schlussfolgerung aus den bisherigen Erkenntnissen? Was muss sich ändern?
Da man den Verfassungsschutz wohl leider nicht einfach abschaffen kann, braucht es definitiv eine höhere und offenere Kontrolle. Es gibt zwar die parlamentarischen Kontrollgremien,

aber die können nur kontrollieren, was der Verfassungsschutz ihnen präsentiert. Faktisch haben sie keinen Einblick. Auch sollte die Zusammenarbeit mit der Polizei neu geregelt werden, da muss ein Austausch stattfinden, und man sollte darüber nachdenken, ob es nicht bessere Methoden gibt, an Informationen zu gelangen, als V-Männer zu beschäftigen und Unsummen an Nazis zu zahlen.

Das wird die Nazis aber betrüben. So ein Job beim Verfassungsschutz scheint äußerst praktisch zu sein.
Bis zum Jahr 2011 war's das auch. Die Honorare, die man dort bekommt, sind ja sogar steuerfrei.

Und dann noch der rechtliche Beistand ...
Das BKA hat 1997 ein Thesenpapier veröffentlicht, in dem steht, dass die V-Mann-Tätigkeit eine Art Brandstiftereffekt hat, weil V-Leute zu militanteren Aktionen neigen, um sich in der Naziszene eine höhere Stellung zu erarbeiten, und weil sie der Verfassungsschutz vor Strafverfolgung schützt. Mittlerweile werden Nazis in der Szene jedoch geächtet, wenn herauskommt, dass sie Spitzel sind. Das liegt auch daran, dass die NPD sich von der NSU zu distanzieren versucht, indem sie sagt: Das war alles der Verfassungsschutz.

Dabei sollte die Partei der Behörde dankbar sein, immerhin ist das NPD-Verbotsverfahren 2003 gerade wegen all der V-Männer in deren Reihen gescheitert. Wie stehen Sie eigentlich zum geplanten zweiten Verbotsverfahren?
Alles, was für ein Verbot spricht, ist der damit einhergehende Verlust der beträchtlichen Steuergelder für die Partei. Grundsätzlich wäre ein Parteiverbot jedoch das falsche Zeichen, so in der Art: Wir haben die NPD verboten, jetzt ist alles gut. Jetzt gibt es das Problem nicht mehr. Das wäre eine Bekämpfung an der Oberfläche, die für eine unangebrachte Beruhigung sorgen könnte. Außerdem markiert die NPD eine Grenze nach rechts. Solange es die NPD gibt, wird es sich die CDU fünfmal überlegen, bestimmte rassistische Positionen zu besetzen.

Zurück zum Verfassungsschutz: Warum war die Behörde Ihrer Meinung nach nicht in der Lage, die NSU-Morde als das zu erkennen, was sie waren, nämlich rassistisch motivierte Morde?
Das ging ja nicht nur dem Verfassungsschutz so, sondern auch anderen Sicherheitsbehörden wie der Polizei und dem BKA, eigentlich der ganzen Gesellschaft. Dafür gibt es vor allem ideologische Gründe. Rassismus wird generell ignoriert. Auch die Gefahr durch Nazis wurde lange Zeit nicht als solche wahrgenommen, dabei waren die NSU-Morde bei weitem nicht die ersten von Neonazis begangenen. Vielleicht wollte man es auch einfach nicht erkennen. Auf jeden Fall hätte man die NSU-Mitglieder Böhnhardt, Zschäpe und Mundlos finden und stoppen können, wenn man das wirklich gewollt hätte.

Warum hat man es denn nicht gewollt?
Weil die Gefährdung nicht entsprechend eingeschätzt wurde. Weil sie nicht als das erkannt wurden, was sie waren, nämlich ideologisch gefestigte Neonazis, die eben auch bereit sind, entsprechende Taten zu begehen.

Die dachten, das seien einfach ein paar Nazi-Spinner, die sich verstecken?
Genau. Und da bleibt halt die Frage, wie man zu so einer Überzeugung kommen kann, wenn die vorher schon mit Sprengstoff experimentiert hatten, Briefbombenattrappen verschickten und in Sprengstoffkoffern TNT transportieren. Warum hat man das nicht ernstgenommen? Warum gab man im Jahr 2003 die Suche nach denen einfach auf?

Was halten Sie von der Einzeltäterthese? Dass drei Menschen mehr oder weniger allein in der Lage sein sollen, im Untergrund zu leben, zu morden ohne dabei erwischt zu werden? Man hat ja jetzt das Gefühl, der NSU wird nur auf diese drei Personen reduziert, von denen zwei tot sind, während bei Beate Zschäpe sogar die direkte Tatbeteiligung zur Disposition steht.
Diese These ist nicht haltbar. Nach all dem, was von den Untersuchungsausschüssen, von Journalisten und anderen Recherchegruppen herausgearbeitet wurde, ist klar: So kann das nicht gewesen sein. Es ist durchaus möglich, dass die Morde nur von zwei oder drei Leuten begangen wurden, aber es muss ein finanzielles und ideologisches Unterstützerumfeld gegeben haben.

Und was für Folgen hat diese ganze Untersuchungsarbeit für den Verfassungsschutz? Geht da bald einer rein und sagt: »So, jetzt hören wir aber mal auf mit dem V-Mann-System«? Oder machen die einfach so weiter wie bisher und sind nur ein wenig nervös, weil Leute wie Sie die ganze Zeit unangenehme Fragen stellen?
Nervös sind sie auf alle Fälle. Außerdem bekommen sie seit den NSU-Morden ständig Anrufe von V-Leuten, die sagen: »Hier, schaltet mich ab, ich habe Angst, dass ich auffliege!« Und sie haben mittlerweile im gesamten Bundesgebiet massive Probleme, neue V-Leute zu finden. Es gibt die Idee, das Bundesamt für Verfassungsschutz zu stärken mit mehr Finanzen und Personal, also eine Zentralisierung zu fördern, eine Konzentration, mit der Begründung, dass es sinnvoll wäre, wenn die Bundesbehörde über alle landesweiten V-Leute Bescheid wüsste. Meiner Meinung nach ist das eine hilflose Reaktion auf das, was durch den NSU ans Licht gekommen ist. Man suggeriert eine Handlungsfähigkeit, die man eigentlich nicht mehr hat. Vielleicht fällt denen aber auch einfach nichts Besseres ein.

Wie ist das eigentlich, ins Landesamt für Verfassungsschutz zu gehen und sich dort durch die geheimen Akten zu wühlen? Wie wird man behandelt als Schnüffler bei den Schnüfflern?
Es ist wirklich unangenehm, ich gehe auch nie allein. Beim ersten Mal sollte ich mein Handy abgeben, da hab ich gesagt: »Ich werde dem Verfassungsschutz ganz bestimmt nicht mein Telefon geben!« Meistens gibt's Kaffee, und neben uns sitzen immer ein oder zwei Leute, die gucken, was wir da so machen. Man ist ständig unter Beobachtung.

Katharina König, geboren 1978 in Jena, ist Thüringer Landtagsabgeordnete für die Partei Die Linke und sitzt im Thüringer NSU-Untersuchungsausschuss.

Sie betreibt die Internetseite www.haskala.de

»Täterschutz
geht vor Opferschutz,

wenn es sich beim
Täter um einen
Informanten
aus der Neonaziszene
handelt.«

THE GREAT MISTAKE

»Backbench«, Manifesta 8, Murcia, Spanien, 2010,
FOTO: Pablo Ferao

Scheitern mit Stil – N° 4

Markus Miessen

Anfang der weitergeleiteten E-Mail:
From: Markus Miessen <**********(at)*********.com>
To: Andreas Wesle <****(at)**********.de>

Subject: Re: The Failure-Series

Sehr gerne. Melde mich
am Montag.

Herzlichen Gruss,
MM

Markus Miessen – geboren und aufgewachsen in Bonn – ist Architekt, Raumkulturkritiker und Autor. An der Glasgow School Of Art und der Architectural Association in London studierte er Architektur und Urbanismus. Sein gemeinsam mit Shumon Basar publiziertes Buch *Did Someone Say Participate – An Atlas Of Spatial Practice* bezeichnete der *Independent* als eines der zehn besten Architekturbücher überhaupt. Miessen bekleidet eine Professur an der Städelschule in Frankfurt, lehrt an der HEAD Genf sowie an der University Of Southern California in Los Angeles.

TEXT: Andreas Wesle

Herr Miessen, in Ihrem Buch *Albtraum Partizipation* schreiben Sie den Satz: »Das Scheitern ist die semantische Bestätigung der Armut geworden.« Was meinen Sie damit?
Vielleicht hier erst einmal ein Gedanke zum Scheitern allgemein: Wenn man ein Mandat bekommt, gibt es eine bestimmte Erwartungshaltung. Mit dieser kann man brechen und somit scheitern – also auf der kommunikativen Ebene zwischen temporären Partnern. Deutlich mehr interessiert mich das Scheitern allerdings, wenn man selbst in Eigeninitiative etwas anstößt. Das Scheitern dabei ist eigentlich niemals negativ, sondern es ist ein *learning-from*-Prozess. Darum geht es auch in *Albtraum Partizipation*: wegzukommen von der romantischen Idee der Partizipation durch Kollaborationen als Allheilmittel. Wir müssen weg von der konsensuellen, hin zur dissensuellen Kollaboration. Wenn man selbst neue Möglichkeiten schafft, schützt dies auch zugleich vor dem eigentlichen Scheitern. Man kann nicht warten, dass jemand auf einen zukommt.

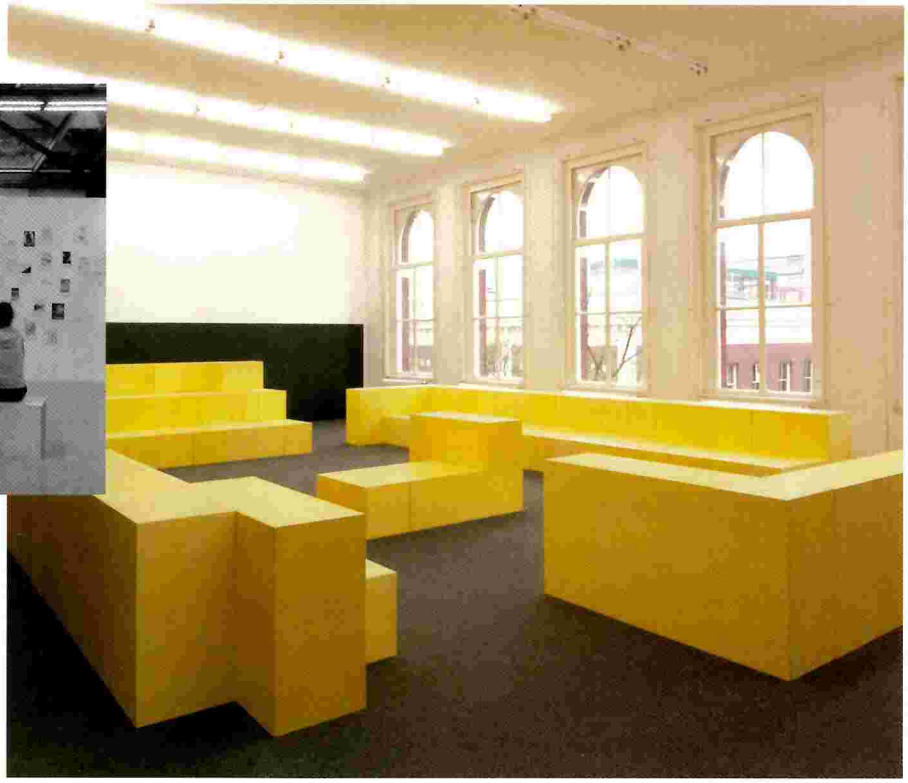
Durch Scheitern zum Erfolg?
Eigentlich, ja. Das wäre dann auch schon die Überschrift für das Interview! Auch die Demokratie selbst ist ein ewiger Prozess des Scheiterns. Denn den Moment der wahrhaften Demokratie gibt es nicht. Man versucht sich lediglich ihrer Idee zu nähern, jedoch vergeblich. Die Demokratie an sich wäre ein Erfolg. Wenn man also das Scheitern definieren will, muss man auch das Gegenteil definieren: Was ist Erfolg? Auch wenn man erfolgreich war, will man danach ja immer mehr – den Zustand der völligen Glückseligkeit gibt es also niemals. Weshalb es stimmt: Man scheitert zum Erfolg.

Was zu meiner Eingangsfrage führt: Im Kapitalismus ist Armut das Zeugnis des Scheiterns – was heißt das?
Das kommt sehr auf den geografischen Faktor an. Vergleichen wir Berlin mit London: In Berlin scheitert man sicherlich nicht so schnell durch Armut. Ich weiß nicht, woran man einen Hartz-IV-Empfänger auf der Straße erkennen soll ... Aber es gibt paradoxerweise dieses Berliner Phänomen, dass man sich durch seine primäre prekäre Situation erst richtig abfeiert. Arm, aber sexy? Gerade im Design- und Architekturbereich unterbieten sich die Leute hier ständig, kapieren dabei aber leider nicht, dass sie damit ihre eigene Ökonomie kaputt machen. Darüber hinaus wird Scheitern aber nicht nur über Misserfolg im Beruf definiert.

Martino Gamper sagte in SPEX N° 342, dass Design undemokratisch sei, weil nicht jeder frei wählen kann.
Das kann ich so unterschreiben. Schon der Designprozess ist undemokratisch, denn es muss immer einen Entscheider geben, der sagt: »Nun ist aber gut!« Oder: »Das funktioniert nicht!« Baugruppenprojekte würden nie funktionieren, hätten alle dasselbe Recht.

Hier kommen wir an den Punkt der Mündigkeit. Man kann sehr einfach fordern, mit dem partizipatorischen Prinzip zu brechen. Am Ende können dies nur wenige, eine Speerspitze also.
Speerspitze klingt natürlich krass. Es gibt hier zwei Modelle. Entweder braucht man Gruppen von unabhängigen Beratern, die mit keiner der Interessengruppen und internen Machtstrukturen verbandelt sind; McKinsey-artig: jemand kommt von außen und regt produktive Veränderung an. Zum anderen ist Stuttgart 21 ein gutes Beispiel, wie man partizipieren hätte können. Was dort passiert ist, war so grotesk! Ob der Bahnhof gebaut wird, interessiert mich hierbei gar nicht. Es gibt in Deutschland feste Regeln, wie und wann sich jeder bei Großprojekten einbringen und ein Veto einlegen kann. Da können zahlenmäßig auch nur ein paar Leute einen Unterschied bewirken. Aber das ist nicht passiert. Irgendwann kommen die Bagger, woraufhin man mit Trillerpfeife zur Party auf die Wiese geht und um 20 Uhr wieder nach Hause zum Essen. Und dann nennt man das eine Demokratisierungswelle! Die Wahrheit ist: Wenn man es ernst meint, ist Partizipation ein Scheißjob, bei dem man sich voll einbringen muss, nicht bezahlt wird, aber Verantwortung übernehmen muss.

»The Violence Of Participation«, Lyon Biennial 2007



»Witte De With – School As School«, FOTO: Bob Goedewaagen

Warum wird die Architektur heute scheitern, die wie jene des 20. Jahrhunderts gedacht wird?
Wenn man sich die klassische Moderne des 20. Jahrhunderts vor Augen führt, dann war sie geprägt vom absoluten Glauben an Fortschritt und Technik. Was bedeutet aber Fortschritt? Was war der Fortschritt als man in den 50ern und 60ern die Räume offener hielt und die Küche in den Gesamtlebensraum holte? Man dachte, dass sich durch Technik vieles nachhaltig beeinflussen lässt. Cedric Price sagte einmal: »If technology is the answer – what was the question?« In Design und Architektur wird durch die Möglichkeit der Technik sehr vieles einfach nur gimmickhaft. Mein gesellschaftliches Verhältnis verändert sich aber nicht dadurch, dass ich mit meinem iPhone aus den Backofen anstellen kann. In den letzten 15 Jahren gab es zum einen – glücklicherweise – eine Strömung der Re-Politisierung, zum anderen aber – bewusst populistisch gesagt – die der Blob-Architektur, also des computergenerierten Designs und der Parametric-Verwendung. Die Haltung dieser Blob-Architekten ist aber immer noch sehr selbstreferenziell, objektbasiert und in sich wahnsinnig konservativ. Mit einem Unterschied – und darin scheitern diejenigen wirklich komplett: Sie geben durch Computer-Scripting ihre Verantwortung ab. Sie treffen nicht mehr selbst Entscheidungen, sondern ein Computerprogramm übernimmt das für sie. Das ist absurd! Das Erlernen von Scripting kommt mir wie eine Flucht vor – ähnlich dem Phänomen, wenn man sich auf eine Prüfung vorbereiten muss: Man scheut die eigentliche Aufgabe und putzt lieber erst einmal die ganze Wohnung.

Sie zählen Cedric Price zu Ihren Einflüssen. Seine Arbeit war aber doch auch sehr selbstreferenziell. Sein »Fun Palace«-Projekt zum Beispiel: ein Gebäude, das aus modularen Räumen besteht, da sich Wände und Böden bewegen lassen. Es wirkt auf mich eher wie ein Spielplatz für Erwachsene ...
Das war auch vor 40 Jahren. Es mag vielleicht so aussehen, doch auch ihm ging es mehr um den Inhalt als um die Form. Er benutzte Architektur und Raumdarstellung, um Gesellschaftskritik zu formulieren – anhand einer Skizze –, ohne die Absicht, etwas davon physisch zu verwirklichen. Anders ein Frank Gehry: bei ihm sind die Räume in ihrer gesellschaftlichen Wirkung oft total banal. Das Neue beschränkt sich auf die äußere Form. Man denkt: »Oh, so etwas habe ich noch nicht gesehen!« Price hat das gesellschaftspolitisch ernst gemeint, auch wenn das heute etwas drollig aussieht. Bei so einem Parametric-Projekt wie dem Kunsthaus in Graz dagegen sollten die Alarmglocken läuten: sieht toll aus, aber die Räume sind so beschissen, dass es knallt!

Wo Sie gerade vom Scheitern anderer sprechen: Welche anderen Gebäude würden Sie noch abreißen lassen?
(lacht) Sobald das Stadtschloss in Berlin steht, sollte man es wieder abreißen! Auf Kosten derer, die es verbrochen haben. Absurd, dieser romantisch-nostalgischen Idee hinterherzurennen, die Stadt historisch auferstehen zu lassen. Gerade in Berlin, das ja für das Gegenteil steht! Auch wegen seiner Architektur, das wird ein Ikea mit klassizistischer Fassade ... Den Flughafen Berlin Brandenburg sollte man auch sofort abreißen, genauso die Alexa-Shopping-Mall.

Was würden Sie dagegen gerne bauen?
Ich würde immer noch gerne eine unterirdische Kunsthalle bauen. Gebäude werden ja meist nur über ihre Fassade, ihre Außenwirkung als Objekt wahrgenommen. Ein unterirdisches Gebäude

funktioniert rein negativ, definiert sich nur über die performativen Räume, die Inhalte transportieren und eine Aussagekraft haben müssen. Ein Gebäude, das nach außen unsichtbar ist.

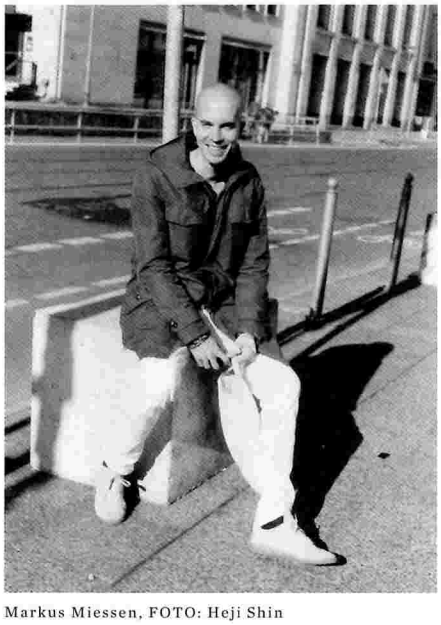
Buckminster Fuller gilt als der Entdecker der Nachhaltigkeit. In einer Zeit, in der die Nachhaltigkeit fester Bestandteil der Branding-Strategien von Großunternehmen geworden ist: Was kommt nach der Nachhaltigkeit?

Buckminster Fuller verkörpert ganz gut die von mir im Buch beschriebene Figur des »Uninvited Outsiders«. Er hat seine Interessen in unterschiedlichsten Disziplinen ausgelotet und versuchte, in diesen Bereichen Einfluss zu generieren. Nachhaltigkeit aber gänzlich zu erreichen ist unmöglich. Nachhaltigkeit ist doch vor allem ein politisch instrumentalisiertes Wort. Man führt absurde Debatten um Hybridfahrzeuge, doch am Ende geht es nur um Absatzzahlen. Am nachhaltigsten ist es, seinen Golf von 1982 zu fahren, bis er auseinanderfällt. Aber ich glaube, ein »nach der Nachhaltigkeit« wird es nicht geben. Das ist ähnlich wie bei der Demokratie: Man schmeißt so etwas nicht mehr über Bord.

Wahrscheinlich wird sich die Nachhaltigkeit in einem anderen Kontext ansiedeln, weg vom ökologischen Gedanken. Denn wäre das größte Problem der Hunger, würde man sich nicht um die Umwelt oder den Tierschutz kümmern. Der Nachhaltigkeitscontainer wird einfach neu gefüllt.

Holismus! Jedoch kein esoterischer. Die Nachhaltigkeit müsste als Ansatz also umbenannt werden und einem holistischen Prinzip folgen, bei dem man Projekte parallel in unterschiedliche Richtungen denkt, räumlich, politisch, sozial, konstruktiv und eben auch ökologisch. Sonst bleibt sie zu dogmatisch.

»Die Wahrheit ist: Wenn man es ernst meint, ist Partizipation ein Scheißjob.«



Markus Miessen, FOTO: Heji Shin

Wir kamen nun noch gar nicht auf Ihren »Mistake« zu sprechen, vielleicht besser: auf einen interessanten Moment Ihrer Erfolgsgeschichte ...

Das Projekt hieß »The Violence Of Participation«. Ich wurde eingeladen, einen Raum auf der Lyon Biennale 2007 zu bespielen. Zu der Zeit war die europäische Verfassung gerade ein großes Thema. Es gab Volksabstimmungen in verschiedenen Ländern dazu, die dann scheiterten. Das Projekt in Lyon wurde als Reaktion darauf als Resonanzraum gedacht. Die Hypothese war, ein möglicher Grund für das Ablehnen der Verfassung könnte mit der Unmöglichkeit zu tun haben, sich Europa als physisch-visuellen Raum vorzustellen. Wenn man sich Europa nicht als Raum vorstellen kann, fällt es auch schwer, konkrete Entscheidungen darüber zu treffen oder sich dafür zu begeistern.

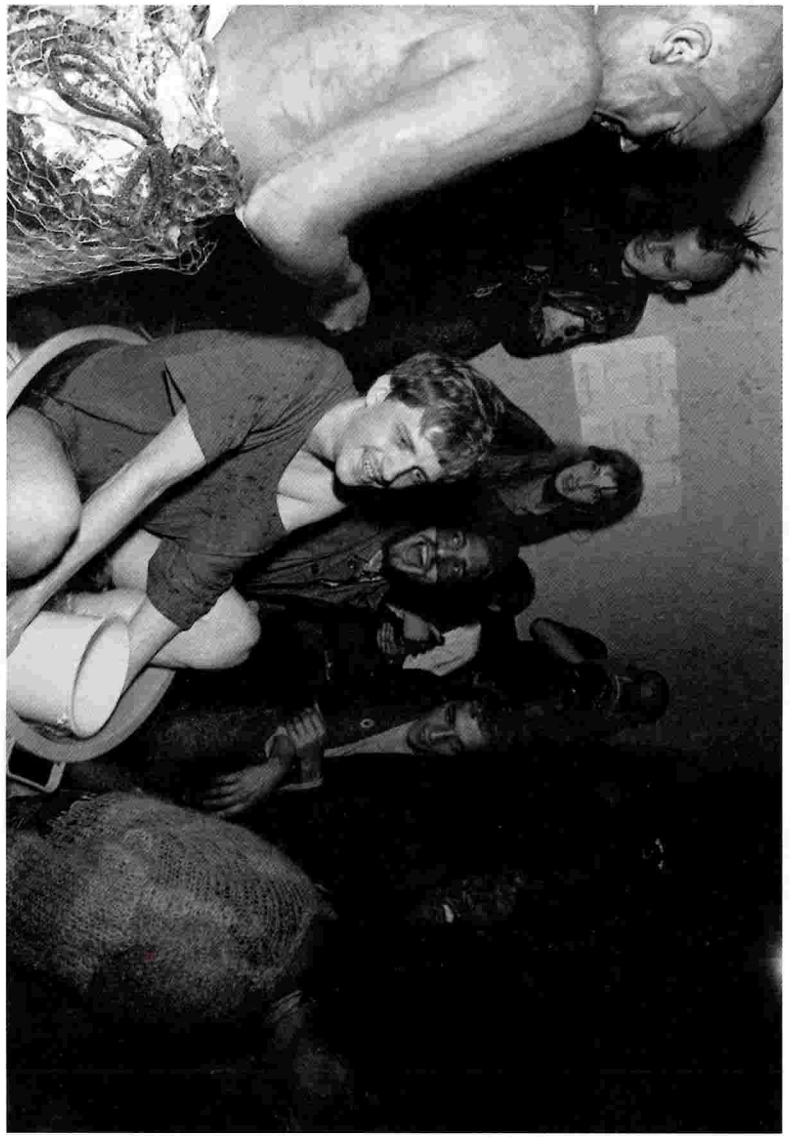
Ich habe alle Künstler der Biennale gebeten, mir eine Visualisierung ihres räumlichen Verständnisses von Europa zu schicken, auf einem DIN A4-Blatt. Zusätzlich habe ich 50 Künstler, Architekten, Politiker, Philosophen und Soziologen aus aller Welt gebeten, das gleiche zu tun. Die daraus resultierenden 100 visuellen Statements wurden dann unter dem Titel »The Violence Of Participation« auf der Biennale gezeigt. Dazu wurde ein Tisch entworfen – ein Roundtable, der keiner war, da er durch vertikale Elemente gestört wurde. Der Roundtable ist ja unter normalen Bedingungen ein Ort des Konsenses, hier führte er zur Isolation des Einzelnen. Der Tisch sollte als Plattform genutzt werden, die Besucher der Biennale dazu zu bringen, die existierenden Zeichnungen, Bilder, Fotografien zu nehmen und ihre eigene Position darauf zu projizieren, die Bilder zu korrumpieren, einen Dissens zu produzieren und eine Form von Bastard-Visualisierung zu erstellen.

Was als Konfliktraum konzipiert war, produzierte zwar mehr als 6000 Bilder, allerdings wurde die Idee des Hijacking, der Korruption, der Entfremdung nicht wirklich aufgegriffen, und die Resultate waren daher banal und enttäuschend. Für mich war das ein Projekt, das mit dem Scheitern begann und scheiternd endete.

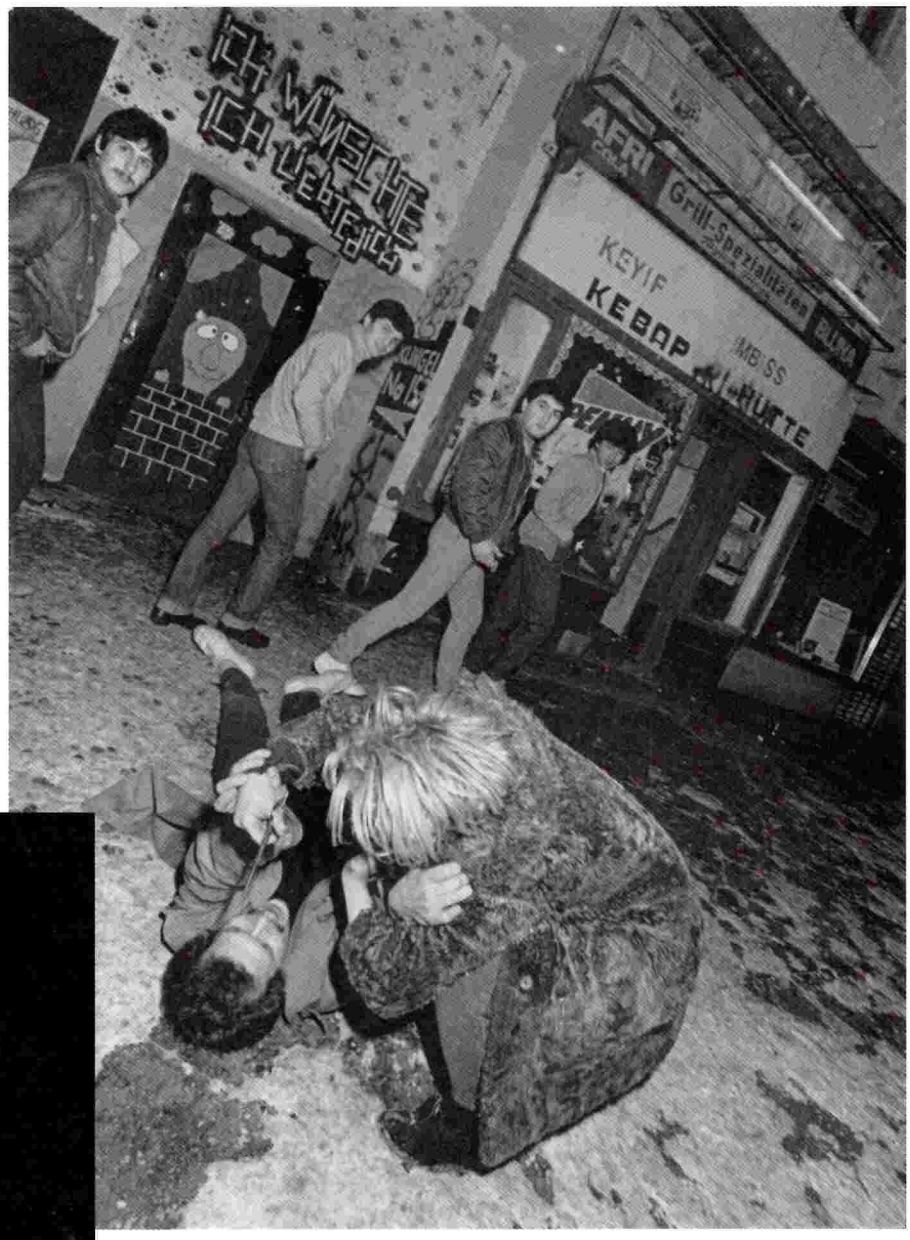
WO SIND WIR HIER EIGENTLICH?

Graffiti an Klowänden, hier im Risiko, waren 1981 neu in der Szene – und origineller als heute. Der auf seine Künstlergruppe Die Tödliche Doris anspielende Satz »Doris ist eine kleine geile Fotze« (ganz rechts) stammt angeblich von Wolfgang Müller selbst.

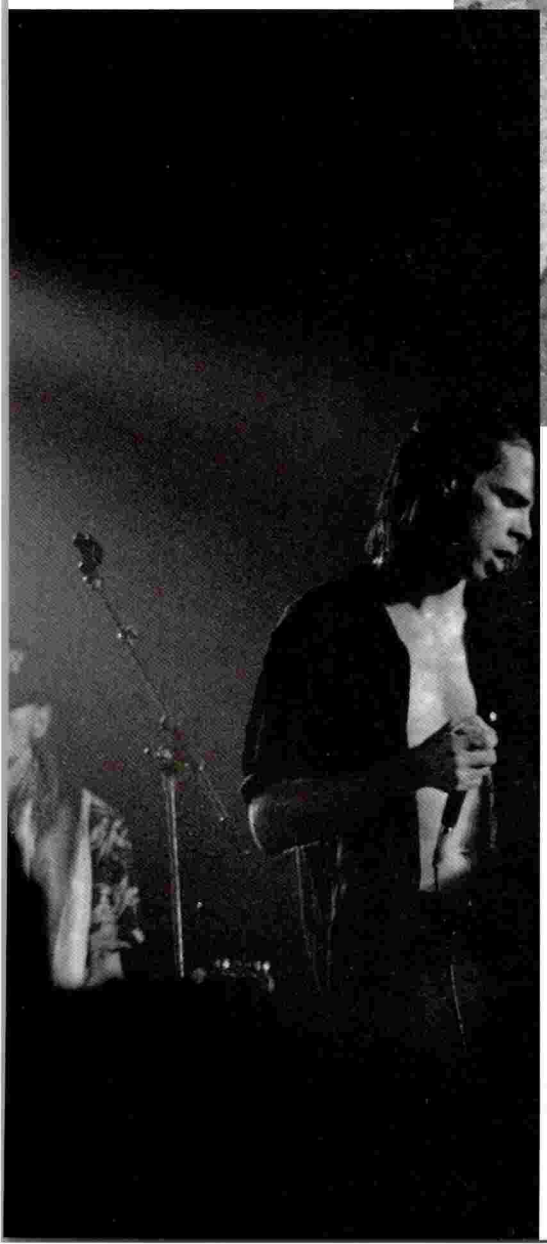
NUR WEIL DU
PARANOID
BIST HEISST
DASS DU NICHT
DOCH VER
FOLGST
WIRST
Punk
Punk oder
sonst ein Kranker!
DORIS IST EINE GEILE KLEINE FOTZE
DORIS
ENDET
DÖDLICH
Fritz Newton
Führer
LOBURG
PUNX
TC 3
&
NETWORK



Wolfgang Müller (im Waschzuber) bei einer Performance im Mai 1982 anlässlich einer geplanten Schließung des Risiko, die dann doch nicht zustande kam.



Luzie Weisshaupt, Betreiberin vom Penny Lane Frisörsalon, offerierte Schamhaarfrisuren und befreite Hippies von ihrem elenden Dasein, indem sie ihnen auf die irrste Art die Haare schnitt. Hier »befreit« sie scherenbewehrt einen bürgerlichen Passanten.



Ein Jahrzehnt ist zu Ende: Am 24.08.1992 feiern Lydia Lunch, Christoph Dreher, Alexander Hacke, Blixa Bargeld, Jochen Arbeit und Nick Cave (v. l.) das zehnjährige Jubiläum der Band Die Haut.

»Wir wollten dem Terror der Normalität entkommen.«

Wolfgang Müller

Wolfgang Müller über das Westberlin der 80er-Jahre

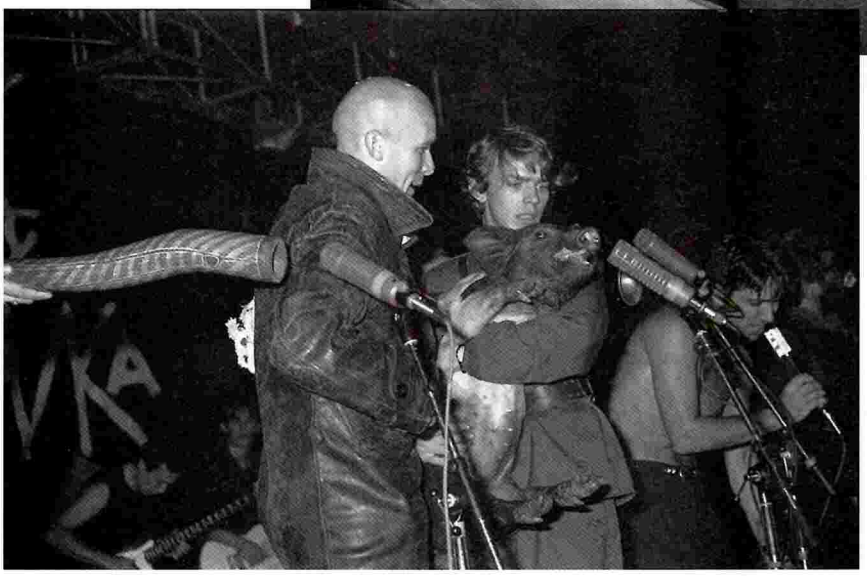
In seinem gerade erschienen Buch *Subkultur Westberlin 1979 – 1989. Freizeit* offeriert Wolfgang Müller einen Schatz aus Anekdoten, offenen Geheimnissen und verborgenen Botschaften aus dem Westberlin der 80er-Jahre. Wir sprachen mit dem Autor.

TEXT: An Paenhuysen FOTOS: Anno Dittmer

Aus Lokalem und Internationalem entsteht bei Wolfgang Müller das Wort »glokal«. In *Subkultur Westberlin 1979 – 1989. Freizeit* trifft Hochkultur auf Pop und Subkultur, Privates begegnet Öffentlichem, Vergangenheit fräst ihre Löcher in die Gegenwart. Nichts ist hier monokausal, überraschende Verbindungen, Vernetzungen und Ebenen durchziehen das 580 Seiten umfassende Buch. Die Vielfalt von Geschichten, die aus dieser Gemengelage entstehen, werden bevölkert von Figuren wie Karl Lagerfeld, Nan Goldin, Dr. Motte, Martin Kippenberger, Iggy Pop, Sunshine, Ratten-Jenny und Gunter Trube. Sie finden statt in legendären Berliner Bars und Clubs wie Dschungel, Kumpelnest 3000, Café Gott und dem Penny Lane Frisör. Wolfgang Müller erzählt derart präzise und detailliert, dass der Verdacht entsteht, seine Wohnung in der Kreuzberger Waldemarstraße, die er seit den 80ern bewohnt (damals mit Außentoilette), funktioniere wie eine Art Zeitmaschine. Aus dem Fenster blickend, konnte der 1979 aus Wolfsburg nach Kreuzberg gezogene Student der Universität der Künste damals sowohl West- als auch Ost-Berlin betrachten. Diese Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Zeit- und Raumerfahrungen muss seinen Blick geprägt haben. Den meisten Künstlern gelingt es nur, »entweder-oder« zu denken. Wolfgang Müller denkt »sowohl-als-auch« und lässt mit Leichtigkeit unterschiedliche Räume aufeinander prallen, identifiziert so Ähnlichkeiten und Differenzen. Müllers künftiges Standardwerk über die Westberliner Subkultur der 80er war bereits zwei Wochen nach Erscheinen ausverkauft. Wir trafen den Autor in Berlin.

Wolfgang Müller, David Bowie hat gerade einen Song und ein Video über Westberlin herausgebracht. Reiner Zufall? Vor allem die im Titel des Songs gestellte Frage »Where Are We Now?« klingt wie Werbung für Ihr Buch.
Genau diese Frage erhält eine ganz neue, wichtige Bedeutung in der Gegenwart: Wo sind wir eigentlich gelandet – heute? David Bowie zählte zu den ersten Popstars, die mit dem ständigen Wechsel von Identitäten experimentiert haben. Dabei hat er zuerst bei sich selbst angefangen, mit seinem eigenen Körper und dessen Sprache. Zu dieser Sprache gehören natürlich auch Sexualität und die Gender-Frage. Es ist großartig, dass David Bowie seine Frage nun mit einem Rückblick auf das Ende der 70er-Jahre in Westberlin stellt. Genau diese Frage war in Westberlin damals stärker präsent als woanders. Westberlin war in einer bestimmten Art extrem liberal, aber zugleich auch ultraspießig. Da gab es einerseits die Kalten Krieger und den übrig gebliebenen braunen Sumpf aus der Nazizeit, wie die sogenannten Wilmersdorfer Witwen – andererseits standen dem die vom damaligen Regierenden Bürgermeister Diepgen so bezeichneten »Antiberliner« gegenüber, also diejenigen, die vor der Bundeswehr in die Halbstadt flüchteten, sowie Lesben, Schwule, Trans*, Anarchisten, Bohemiens, die dem Terror der Normalität der westdeutschen Provinz entkommen wollten.

Sie markieren den im Buch behandelten Zeitraum durch zwei Todesdaten: Valeska Gert und Nico. Es ist ungewöhnlich, das Leben von Künstlerinnen als Markierungssteine der Geschichte zu betrachten.
Zufälligerweise sind diese beiden Berliner Künstlerinnen genau in diesen Markierungen gestorben. Beide haben viel mit Berlin zu tun. Nico besuchte mit ihrer Mutter während des Krieges häufig den Grunewald, ist auch dort beerdigt – und Valeska Gert wuchs in der Köpenicker Straße in Kreuzberg auf. Beide wurden in den 1970ern vom legendären Fotografen Herbert Tobias porträtiert, von dem auch das berühmte Pin-up-Foto von Andreas Baader stammt. Beide, Valeska Gert wie auch Nico, sind Popkünstlerinnen, denen gleichzeitig das Populärsein irgendwie egal war. Sie wurden auch nie wirklich populär – waren nie



»Westberlin war in einer bestimmten Art extrem liberal, aber zugleich auch ultraspießig.«

Reelin' in the years: Der junge Alex Hacke bei einem Konzert im Risiko (o. l., 1981), »Schweine machen Musik« beim Transmission II-Festival im alten Tempodrom (M, 1988) sowie Blixa Bargeld im Oktober 1989 im Metropol am Nollendorfplatz (u.).

massenkompatibel. Sie waren eigensinnig und haben ihre künstlerischen Konzepte nie dem Mainstream oder einem Markt angepasst. Außerdem passt die Haltung beider Künstlerinnen völlig zur Morbidität dieser Stadt und gleichzeitig auch zu diesem totalen Witz, den jene Zeit dort ausstrahlte.

Wie war es dann mit Frauen, Kunst und Musik im Westberlin der 80er-Jahre? Wenn ich an Nick Cave denke, ist das Bild ziemlich eindeutig.
Das stimmt, aber der kam erst 1983. In dieser Zeit, so ab 1983, entwickelte sich alles bereits in Richtung Eindeutigkeit, das traditionelle Männerbild dominierte wieder. Es wurde männlicher und fester. Und ohne Cowboystiefel lief nichts, wie Gudrun Gut mal sagte. Auf dem ersten Punkcover des *Spiegel* mit dem Titel »Punk, Kultur aus den Slums: brutal und hässlich« von 1978 war noch eine Trans* zu sehen, Wayne County. Punk wurde hier gleichgestellt mit Trans* – also als Schublade für sogenannte Außenseiter. Der Beginn des Punk, auch in London, hatte sehr viel mit der schwul-lesbischen Trans*-Subkultur zu tun. Die ersten Punkläden entstanden in London und Westberlin in der proto-queeren Szene. Es gab The Slits in England, Kleenex in der Schweiz. In Westberlin schuf Gudrun Gut mit Malaria, Mania D. und Liebesgier ähnliche Entsprechungen.

Wie lautet vor diesem Hintergrund die Antwort auf Bowies Frage: »Where Are We Now?«
Gudrun Gut sagte mir, wenn sie heute drei Platten auf ihrem Label herausbringt, und es sind Bands, die ausschließlich aus Frauen bestehen, dann denken die Leute reflexartig, ihr Label sei ein »Frauenlabel«. Produzierte sie aber drei Rockbands, die nur aus Männern bestehen würden, käme kein Mensch auf den Gedanken zu sagen: »Schau nur, Gudrun Gut betreibt ein ›Männerlabel‹.« Ja, eine gute Frage, wo sind wir eigentlich gelandet?

Es geht Ihnen eindeutig nicht um Nostalgie.
Wir leben heute in einer großen Illusionsblase, in der die ganzen Unterschiede, die aus ethnischer und sozialer Herkunft, aus Geschlechtszugehörigkeit und so weiter bedingt sind, als überwunden betrachtet werden, was die gesellschaftlichen Möglichkeiten für das Individuum betrifft. In seinem Buch *Der Terror der Selbstverständlichkeit* über den Neoindividualliberalismus hat Matthias Mergl das Bild hinter diesen Folien aufgedeckt: ein schwuler Außenminister, ein Bratkartoffeljunggeselle als Umweltminister, ein körperbehinderter Finanzminister, ein nicht-weißer Minister für Wirtschaft und Technologie, eine Frau als Kanzlerin. Problem also gelöst? Jeder, der will, der kann? Von wegen!

Einen Abstand zum Geschehen schaffen Sie in Ihrem Buch gelegentlich, indem Sie »Doris« erzählen lassen. Kann sie Dinge sagen, die Wolfgang Müller nicht sagen kann?
Einmal saß ich mit Heiner Müller im Café Rote Rosen, und dann sagte er ganz locker: »Sag mal, Wolfgang, wie war das eigentlich mit dem Suizid deines Vaters?« Dieser Suizid war erst wenige Jahre her, und irgendwie war ich irritiert. In solchen Situationen hilft Doris – übrigens allen Menschen, nicht nur mir. Denn niemand ist in der Lage, über sich selbst hinauszublicken, sich von außen zu betrachten. Von sich selbst zu glauben, neutral oder objektiv sein zu können, ist der größte Unsinn überhaupt.

Es gibt ein Foto von Ihnen aus dem Chaos der damaligen Zeit, da sieht man, dass Sie auf dem Hinterkopf ein Kreuz rasiert haben.
Das ist doch toll, dachte ich, eine Punkfrisur mit der Art von Kreuz, die Joseph Beuys auf seine Gouachen tuschte. Die Westberliner Punks waren eh nicht so kunstfeindlich wie anderswo. Im Gegenteil. Auch dieses Kriegsbild, das da aufgebaut wurde – Punks gegen Popper oder gegen Künstler –, kam mir immer etwas arg aufgebauscht vor. Punkerin Ratten-Jenny war sowohl im eleganten Dschungel ein gern gesehener Gast als auch in chaotischen Punkläden. Aber es klingt natürlich aufregender, wenn ein Papi heute erzählt, wie er als wilder Punk damals vor 30 Jahren die Popper verprügelte. Besser als Stories vom Zweiten Weltkrieg.

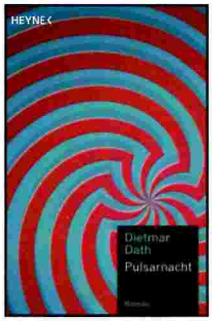
Der Untertitel des Buchs lautet *Freizeit* ...
»Freie Zeit« ist so ein seltsames Wort. Wenn es Freizeit tatsächlich gibt, dann muss es auch Unfreizeit geben, unfreie Zeit. Kann Zeit frei sein? Freizeit galt am Ende der 70er-Jahre, als Punk entstand, als verheißungsvolles Versprechen, das den Menschen gegeben wurde. In der Zukunft würden Maschinen die Arbeit übernehmen. Die Menschen würden immer mehr Zeit haben, Freizeit eben. Das Gegenteil ist passiert. Ab den 80ern wurde die Zeit immer knapper. Arbeiter mussten immer mehr arbeiten für immer weniger Geld. Und heute sind wir in der Situation, dass viele Leute so wenig Geld für ihre Jobs bekommen, dass sie eigentlich fast gratis hart arbeiten und nicht einmal davon leben können. In Westberlin gab es Freizeit *und* Freiraum.

Westberlin hatte noch eine andere Qualität: Geschmacksfreiheit.
In den 80ern wurden Bars mit Sperrmüll und entsorgten Gelsenkirchener Barockmöbeln vollgestellt. Auf dieser Geschmacksfreiheit entfaltete sich das Leben. Aus einer Kneipe, in der die Unentschiedenheit der Stile herrscht, könnte ja gedanklich etwas Interessantes entstehen, was letztendlich zu einer interessanten Form führt. Ich meine damit aber nicht so etwas laues wie das Bionade-Biedermeier, die linksalternative Ästhetik.

Einige von diesen Westberliner Bars und Clubs gibt es noch immer. Ex'n'Pop, Kumpelnest 3000 und SO36. Du würdigst vor allem das SO36 für seine »Glokalität«.
Ein gutes Beispiel dafür war das Konzert von Signmark am 10. Januar 2013. Signmark ist ein Finne, der immer den Wunsch hatte, Musiker zu werden. Da er von Geburt an gehörlos ist, wurde er zunächst für verrückt erklärt. Er komponiert Hip-Hop-Musik, schreibt die Texte und trägt sie in ASL (American Sign Language) vor. Signmark hat heute einen Vertrag bei einer großen Plattenfirma. Dem SO36 war es wichtig, dass ein Gebärdensprachler einen Crashkurs mit den hörenden Angestellten machte, als Signmark dort auftrat. Um auch die gehörlosen Fans zügig bedienen zu können, lernten die hörenden Tresenkräfte die Gebärden für Jägermeister, Bier, Kaffee und Cola in deutscher Gebärdensprache.

WOLFGANG MÜLLER
SUBKULTUR WESTBERLIN 1979 – 1989. FREIZEIT
580 SEITEN, PHILO FINE ARTS / FUNDUS 2013

Dietmar Dath
Pulsarnacht
431 Seiten
Heyne

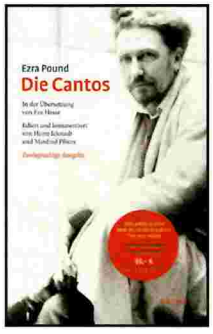


Texte von Dietmar Dath, dem Hansdampf in allen Diskursgassen, lassen sich nicht weglesen. Das hat nicht nur semantische, sondern auch syntaktische Gründe. In seinen einschubreichen Sätzen kann man sich wunderbar verlaufen, vielleicht, weil sie ohne Zwang zum antizipatorischen Lektorat auf Computertastaturen entstehen. Wenn Dath, wie jetzt mit *Pulsarnacht*, auch noch einen Science-Fiction-Roman schreibt, wird's nicht leichter. Wer bei Strings an Unterwäsche denkt, zählt jedenfalls nicht zur Kernzielgruppe. Wenn zur Welt kommen zur Sprache zu kommen bedeutet, dann gelangt man in die fremden fiktionalen Welten konstruierter Zukünfte nur durch eine fremde Sprache.

Folglich wimmelt es von aufregenden und manchmal auch lustigen (*Extremophile*) Neologismen und Gattungsbezeichnungen. Neben den Menschen begegnen dem Leser reptiloide Custai, hundeartige Binturen und die Sklavenkaste der Dims. Zu Daths philosophischem und poetischem Vexierspiel um kontrollgesellschaftliche Biomacht, Schuld, Liebe, Verrat und die kosmische Singularität der bevorstehenden Pulsarnacht gehört, dass nicht jede Spezies ist, was sie zu sein scheint. Überwindet man mit Geduld die harte Tür der SF, wird man hier reich belohnt: mit einem vielbödigen Plot, plastischen Kampfszenen, in denen Blutfontänen in Technicolor sprudeln, und einem Parcours der immer wieder ungeahnten Wendungen. Und Dath macht auch das, was gute SF immer tun sollte: beim Entwurf eines Morgen eigentlich Wichtigstes über das Heute sagen.

Thomas Hübener

Ezra Pound
Die Cantos
1500 Seiten
Arche



Das 20. Jahrhundert war ein Jahrhundert der antagonistischen Spaltung. Es begann damit, dass die liberale Synthese der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zerschossen wurde: zuerst im Kleinen, durch bombenlegende Anarchisten, und dann im ganz großen Stil in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Die Literatur hat diese Zerstörungsarbeit begleitet, weil sie von Bertolt Brecht bis Ezra Pound wusste, dass das Neue nur aus der Inbesitznahme der Ruinen kommen kann. »Make it new« war dann auch das Motto Ezra Pounds und diese neue Sprache sollte eine erfinderische Sprache der strengen Benennungen sein.

Ein halbes Jahrhundert hat er an den jetzt erstmals vollständig in einer zweisprachigen Ausgabe vorliegenden *Cantos* gearbeitet, genauso lange wie auch seine Übersetzerin Eva Hesse am gleichen Stoff. Was mit *Die Cantos* vorliegt, ist also ein doppeltes Lebenswerk, zusammengehalten von den Versen des wunderbaren Sprachmonteurs und schrecklichen Mussolini-Anhängers Pound. Eva Hesse, die sich in den 50er-Jahren Pound von links annähert, aus Protest auch gegen das Deutsch von autoritären Ersatzoffizieren, wie sie in der Gruppe 47 zu finden waren, lernte Pound auch für seine uneitle und unautoritäre Art im persönlichen Umgang schätzen. Für Hesse war Pounds Umgang mit dem katastrophalen Irrtum der Mussolini-Verehrung und seines aus einer bescheuerten Geldtheorie erwachsenen Antisemitismus eine Art der Vergangenheitsbewältigung, die die Traumata nicht verdrängte, sondern aufschrieb in *Die Cantos*. Auch deshalb findet sich wirklich das ganze 20. Jahrhundert in diesem Gedicht.

Cord Riechelmann

Alexandre Lacroix
Kleiner Versuch über das Küssen
181 Seiten
Matthes & Seitz Berlin

Warum küssen wir? Seit wann? Ist Küssen ein kulturübergreifendes Phänomen? Findet man es bereits im Tierreich? Was hat der Kuss mit dem Biss zu tun? Was mit dem Ekel? Und wie viel neuplatonische Metaphysik steckt im Vampirkuss? Fragen wie diese umkreist der französische Philosoph und Wirtschaftswissenschaftler Alexandre Lacroix in seinem meisterlichen Essay. Dabei hat er es weder auf anthropologische Wissenschaftlichkeit noch auf bloßes gelehrtes Plaudern abgesehen. Angeregt durch den Vorwurf seiner Frau, er küsse sie zu selten, macht Lacroix nicht etwa das Naheliegende, indem er eine wilde Knutscherei mit ihr vom Zaun bricht, sondern reagiert professionsgerecht: Er denkt nach, recherchiert, leistet kulturarchäologische Deutungsarbeit. An dieser Spurensuche lässt uns der Chefredakteur des Pariser *Philosophie Magazine* teilhaben. Was uns zu so willigen Passagieren auf seiner Erkundungsfahrt macht, ist zum einen seine subtile Sprache, der man noch abhören kann, dass sie einst auch die des Nuancengottes Proust war. Zum anderen ist es der nie ankumpelnde, doch stets persönliche Zugang zum Phänomen, der den Leser einnimmt. Nicht selten ist dieser Zugang sarkastisch: Wenn Lacroix schildert, wie er sich im Alter von 13 Jahren in Anbetracht eines bevorstehenden Kusses vor lauter Angst in die Hose pinkelte, zieht er ein Fazit, dessen Lakonie an Houellebecq erinnert: »Sie hat an diesem Tag nicht mit mir geknutscht. Und auch an keinem anderen. Ich hatte umsonst gepisst.« Ein hinreißendes Buch!

Thomas Hübener

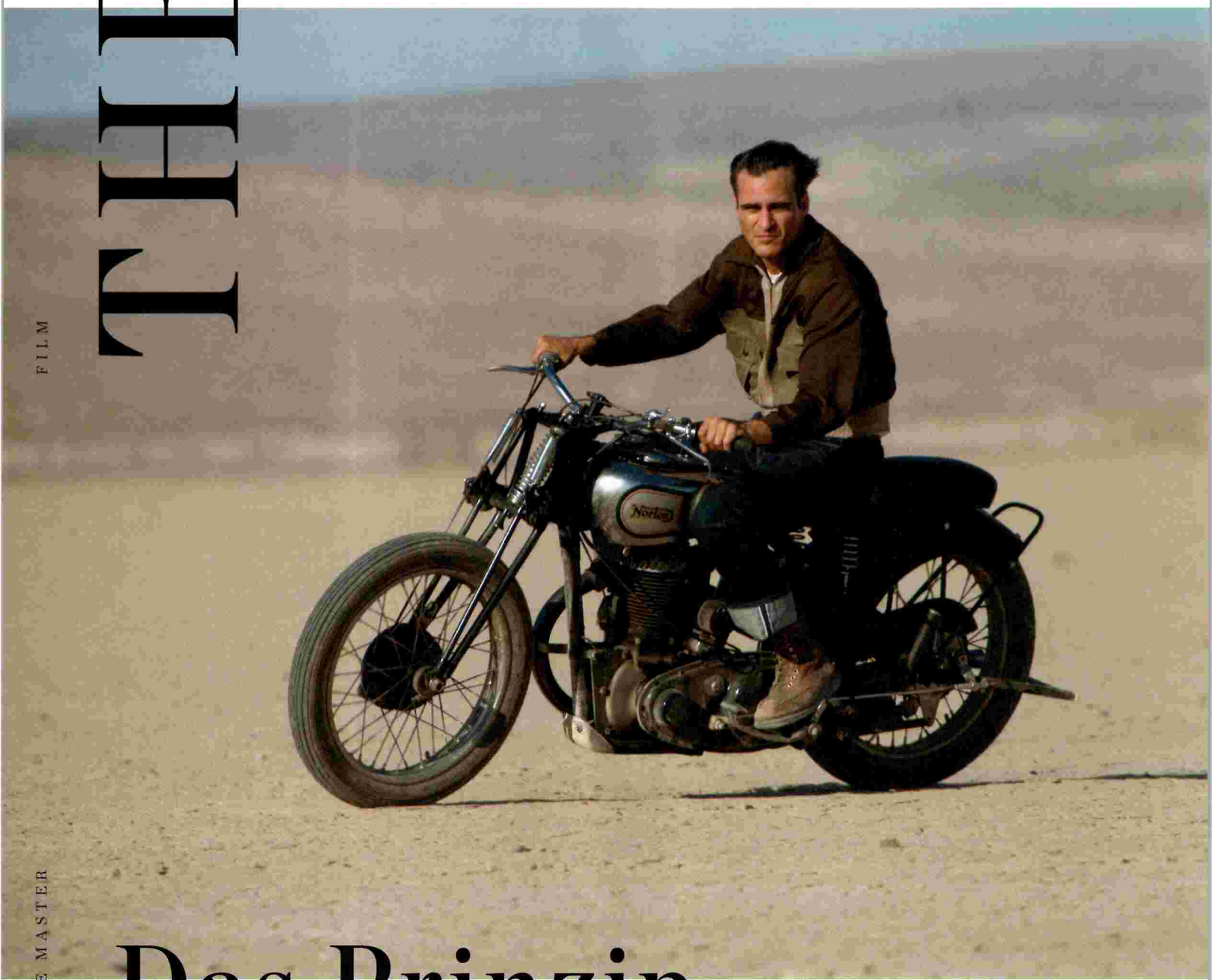
John Niven
Das Gebot der Rache
304 Seiten
Heyne

Ausufernde Gewaltexzesse waren von jeher ein Topos im Werk des britischen Schriftstellers John Niven. Doch wo das Abschlachten missliebiger Konkurrenten etwa in *Kill Your Friends* eine deutlich überzeichnete, bizarr-humoreske Metapher auf die moralische Verkommenheit der sogenannten Musikindustrie war, sind das detaillierte Metzeln und die Folter in *Das Gebot der Rache* höchst real und *shocking*. Es ist die Geschichte des Schotten Donald Miller. Scheinbar ein Glückskind, zieht er nach dem Literaturstudium in das kanadische Provinzkaff Saskatchewan, führt dort mit der Tochter des reichsten Unternehmers am Platz ein bürgerliches Leben mit Hund, Sohn, Villa. Gelegentliche Komplexe, die sich aus der Tatsache ergeben, dass er am Büttel der Familie seiner Frau hängt und ansonsten die eher armselige Existenz eines drittklassigen Autors für das lokale Schmierblatt fristet, kompensiert Miller mit dem Schreiben eines hoffnungslosen Science-Fiction-Drehbuchs. Doch natürlich lastet ein dunkler Schatten auf der Vita des domestizierten Weichlings. Und so erinnern die folgenden Geschehnisse an David Cronenbergs Film *A History Of Violence*: Die heile Welt der *hockey moms* und Dinnerpartys wird jäh durchbrochen, es entspinnt sich ein alttestamentarischer Rachefeldzug, der in einem Blutrausch mündet.

Niven erzählt also die alte Schnurre von der Unmöglichkeit, der eigenen Vergangenheit zu entkommen. Damit begibt er sich auf das Gebiet der Thriller Stephen King'scher Prägung, der feinsinnige britische Humor seiner bisherigen Bücher hat in dieser Racheorgie wenig Platz. Mittels clever mit dem Hauptstrang verknüpfter Rückblicke hält Niven die Spannung durchgehend auf hohem Niveau, nach dem atemlosen Ende wird nichts mehr so sein wie zuvor. Das liest man so weg, es bleibt jedoch weitgehend folgenlos.

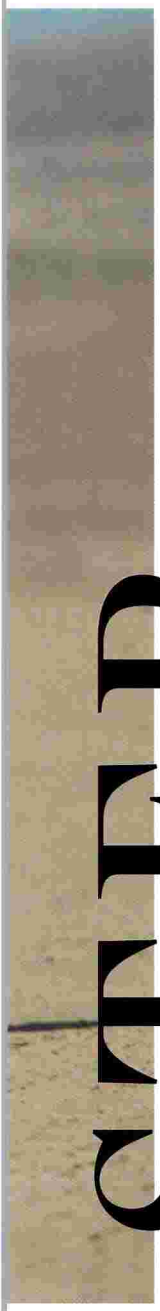
Torsten Groß

THE



Das Prinzip der wilden Freiheit und der Ordnung

TEXT: Georg Seeßlen BILDER: Senator



MASTER

L. Ron Hubbard ist nur ein Knotenpunkt in einem großen Verweissystem, die Lebensgeschichte des Gründers von Scientology nur ein biografischer Anlass für US-Regisseur Paul Thomas Anderson, einmal mehr eine seiner kolossalen cineastischen Meditationen auf die Menschheit und ihren Wahnsinn anzustoßen. *The Master*, mit Joaquin Phoenix und Philip Seymour Hoffman als überpräsentem Kontrastpaar in den Hauptrollen, ist ein so mächtiger wie rätselhafter Film. Und nur ein weiteres Element im Gesamtprojekt des Paul Thomas Anderson. Eine Annäherung.

Was ist ein Paul-Thomas-Anderson-Film? Pathetisch gesprochen: eine lange Reise ins dunkle Herz Amerikas, eine Chronik dessen, was alles verloren geht, während sich die längst in Mythen verwandelten Erfolgs- und Gründungsgeschichten abspielen. Oder: Ein Anderson-Film ist eine Frage nach dem Funktionieren des Kapitalismus zwischen Showbusiness, Bigotterie und Größenwahn. Und noch tiefer die Frage: wie verrückt sich Freiheit und Unterdrückung zueinander verhalten, wie Anarchie und Ausbeutung oder Begehren und Verlust.

Andersons Filme sind philosophische Meditationen. Aber solche, die den Gestank von Schweiß, Blut, Öl, Kohl, Schnaps und Sperma ausdünsten. Technisch gesprochen sind die Filme vielleicht ein Epos der Intimität. Oder die verzweifelte Begegnung von Enge und Weite. Kammerspiele in Breitwand. Verdichtung und Leerung. Von Orson Welles über Stanley Kubrick und Martin Scorsese zieht sich die Linie fort: Filme erschaffen einen eigenen Raum jenseits dessen, was sich Architekten oder Psychologen darunter vorstellen können. Philosophische Essays? Historische Detailaufnahmen? Gewiss. Aber auch reines Kino, Gesichter, Dinge, Licht, Töne, Bewegungen. Vergiss die Frage nach Bedeutungen, genieß diese blutige, komische, melancholische und rebellische Poesie!

Paul Thomas Anderson ist, altmodisch gesprochen, ein Autorenfilmer. Nicht bloß, weil er die Drehbücher zu seinen Filmen selbst schreibt, die Produktion ganz auf seine Projekte zuschneidet und sehr intensiv und offenbar unbeirrbar an der Entwicklung seiner Stoffe arbeitet, von denen sich oft einer aus dem anderen entwickelt. Anderson, der übrigens nie eine Filmschule besucht hat, verfolgt vielmehr sein einzigartiges cineastisches Projekt. Nach ein paar Versuchen mit den Formaten Super 8 und Betamax begann dieses Projekt mit der Halbstunden-Mockumentary *The Dirk Diggler Story* aus dem Jahr 1988: eine Geschichte, so frei an die Figur des legendären Pornostars John Holmes angelehnt wie Philip Seymour Hoffmans Figur in *The Master* an L. Ron Hubbard, den Gründer von Scientology (eine innere, keine biografische Analogie). Später arbeitete Anderson dieses Material im Spielfilm *Boogie Nights* weiter aus.

Auch der Kurzfilm *Cigarettes & Coffee*, der 1993 auf dem Sundance Film Festival zum ersten Mal aufgeführt wurde – die Verbindung verschiedener Charaktere und Geschichten über das Motiv eines 20-Dollar-Scheins –, ist bereits purer Anderson. Eine Kamera, die nicht mehr auf etwas gerichtet wird, sondern die durch Tage und Städte tanzt, auf der Suche nach den unwahrscheinlichen, poetischen Punkten, an denen sich auch noch die sonderbarsten Menschen treffen müssen.

Berühmt geworden ist Anderson schließlich mit seinen kalifornischen Multi-Personenstücken, in denen er auf wundersame, groteske und tragische Weise die unterschiedlichsten Schicksale anhand gewisser Leitmotive verknüpft. Zugleich sind seine Filme immer auch perfekte Americana, bis in die Details stimmige Zeitreisen zu großen Momenten der amerikanischen Geschichte. Der kalifornische Porno-Boom in den 70er-Jahren bietet den Hintergrund für *Boogie Nights*, der ganz nebenbei zum ersten Mal Andersons Talent zeigte, Schauspieler, die schon beinahe abgeschrieben sind, wieder zu neuen Leistungen anzustacheln (Burt Reynolds, seinerseits eine Ikone der 70er) und junge Schauspieler zu etablieren (Mark Wahlberg, Julianne Moore).

Kein Regisseur mit solch eigenartigen Ansichten über Drehbücher und Settings könnte sich im Business halten, wenn er nicht ein derartiges Händchen für seine Darsteller hätte. Anderson-Filme sind mittlerweile perfekte Bewerbungsschreiben für Schauspieler-Oscars. Außerdem ist Anderson ein Regisseur, der mit mittleren Budgets umzugehen weiß. Seine Filme sehen immer teurer aus, als sie wirklich waren. So wie aus den Schauspielern holt er auch aus den Dekors verborgene Qualitäten hervor. Sehr gewöhnliche Dinge können bei ihm geheimnisvoll schön werden.

Der Erfolg von *Boogie Nights* gab Anderson die Freiheit, 1999 ein filmisches Werk zu verwirklichen, das als sehr kleines intimes Spiel begonnen worden war und sich zu einem gewaltigen Panorama

Zwei Männer, so gegensätzlich, dass sie einander anziehen müssen – Joaquin Phoenix und Philip Seymour Hoffman in *The Master*.

auswuchs: *Magnolia*, eine lange Reise durch das Leben von Menschen, die damit beschäftigt sind, am Leben zu scheitern, und währenddessen seltene Augenblicke der Gnade und der Wahrheit erleben, war der amerikanische Film, der das 20. Jahrhundert beendete.

Paul Thomas Andersons Filme würden nicht so funktionieren, wie sie es tun, wenn sie nicht alle eine ausgeprägte musikalische Basis hätten. Weder nutzt Anderson Musik als akustische Illustration noch »zitiert« er sie oder nutzt sie als Zeitkolorit. Bei Anderson ist Musik genau das, was auf die verborgene Beziehung der Dinge hinweist. Schon in *Boogie Nights* verbinden ostinate »Glockenschläge« Szenen von Gewalt und Demütigung an verschiedenen Orten. Der Song »Save Me« von Aimee Mann in *Magnolia* setzt alle Schicksale in Beziehung und erklärt, worum es geht. Die Schnittfolge, in der wir die Charaktere des Films sehen, die sterbenden und die verzweifelten, die gierigen und die flüchtenden, gehört wahrscheinlich zu den berührendsten der Filmgeschichte.

Anderson, der in der Zeit vor seinen Filmen auch Musikvideos gedreht hat, setzt immer wieder dialoglose Sequenzen ein, in denen er der Musik die Führung überlässt. Eine nochmals neue Qualität hat diese musikalische Grundierung durch die Zusammenarbeit mit Jonny Greenwood von Radiohead in *There Will Be Blood* und *The Master* erreicht. Musik ist hier längst nicht mehr nur akustische Untermalung oder bloßer Kitt, sondern ein gleichberechtigtes Gestaltungsmittel. Es ist nicht übertrieben, der Musik in Andersons Filmen eine religiöse Funktion zuzusprechen.

Anderson hatte nach *Magnolia* das Gefühl, seinen verdammt besten Film gedreht zu haben. Auf jeden Fall gehörte er zu den verdammt besten Filmen des Jahrzehnts. Der Froschregen am Ende, zugleich ein vollkommen reales Geschehen und ein Wunder, gehört zu den Szenen, von denen Cineasten in alle Ewigkeit schwärmen werden. Die Schnitttechnik, die Stimmungen, die Bildkomposition ...

Was macht man, wenn man genau weiß, dass man seinen besten Film bereits gedreht hat? Eine Komödie vielleicht, die könnte die Spannung zwischen Erwartungsdruck und Arbeitslust lösen. Aber dann ausgerechnet Adam Sandler in der Hauptrolle zu besetzen, das war schon wieder eine typische Anderson-Aufgabe: Schau etwas so lange an, bis sich die Pforte zu den Abgründen öffnet! *Punch Drunk Love* (2002), die Geschichte eines Kleinunternehmens im Überlebenskampf, eines Zornnickels und seiner sieben herrischen Schwestern, war der Beweis der Fähigkeiten Sandlers, die düsteren Seiten seines Charakters auszuloten. Er war einerseits als Schauspieler in eine neue Klasse gehoben, und *Punch Drunk Love* war keine Komödie, sondern, naja, ein Anderson-Film. Was immer auch heißt: ein Film über Sex. Genau anders herum als sonst in Sandler-Filmen.

Nach diesem gutgelaunten Tritt in den Mittelstandsarsch wechselte Paul Thomas Anderson das Thema, den Blickwinkel und die Methode. *There Will Be Blood* (2007) war der Film für Daniel Day-Lewis, die Exploration eines amerikanischen Archetyps: des faszinierend bösen, verdammten und erlösungssüchtigen Pionierunternehmers, des Urkapitalisten, aus Religion, Tücke und Einsamkeit geboren, sehr frei nach dem Roman *Oil!* von Upton Sinclair. Beinahe wäre *There Will Be Blood* für das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts so bedeutsam geworden wie *Magnolia* für die 90er-Jahre. Es ist die Geschichte der Verwandlung des amerikanischen Pioniers in den skrupellosen Unternehmer und Kapitalisten; sein Gegenspieler und zugleich seine Ergänzung ist der eifernde Prediger – Paul Dano (der übrigens neben der Schauspielerei bei der Band Mook als Sänger und Gitarrist in Erscheinung tritt). Statt zu einem unschlagbaren Team zu werden, das zur Erfüllung der Max-Weber'schen Verbindung von Protestantismus und Kapitalismus führt, kommt es zu einer der schrecklichsten Totschlagszenen der Filmgeschichte. Sie ist zugleich Tanz, Musik, Sex, Tod.

Anderson sieht sein Land als fremde, öde Weite, so unbewohnbar wie der Mond; die Kamera sieht immer zu viel Himmel oder zu viel Erde (und Hölle, in die der Held ganz buchstäblich hinabsteigen muss). Wieder zeigt uns Anderson eine sehr reale historische und zugleich eine innere, eine Seelenlandschaft. Die Dialektik von Landschaft und Gesicht fordert als radikaler Anti-Western eine Art homerisches Gelächter der Natur über den Menschen heraus, der sie mit solchem Feuereifer bearbeitet

und ausbeutet. Es ist ziemlich deutlich: Die Welt ist die Hölle. Und die anderen sind die Teufel.

Es gibt in *There Will Be Blood* keine Liebesgeschichte, es sei denn, man liest auch die Hassgeschichte von Unternehmer und Prediger als eine solche. Das gleiche lässt sich von *The Master* sagen, der auch in anderen Aspekten eine Fortsetzung dieses Filmes darstellt. Und das in einer Atmosphäre, die von teils unterdrückter, teils umgeleiteter sexueller Energie brennt. Paul Thomas Anderson schreibt in seinen Filmen die Geschichte des amerikanischen In- und Gegeneinander von Puritanismus und Sex fort.

Wie *There Will Be Blood* zuvor ist *The Master* eine Geschichte von zwei Männern, die so gegensätzlich sind, dass sie sich anziehen müssen, ein bisschen familiär, ein bisschen sexuell vielleicht, vor allem aber wie Seelen, die im anderen genau das sehen, was einem selbst fehlt. Und es sind zugleich Prinzipien, Archetypen, Ideen. So wie sich in *There Will Be Blood* Kapitalismus und Religion begegneten, die zwei Wirkkräfte in der amerikanischen Geschichte, so begegnen sich in *The Master* das Prinzip der wilden Freiheit und das der angemaßten Autorität und Ordnung.

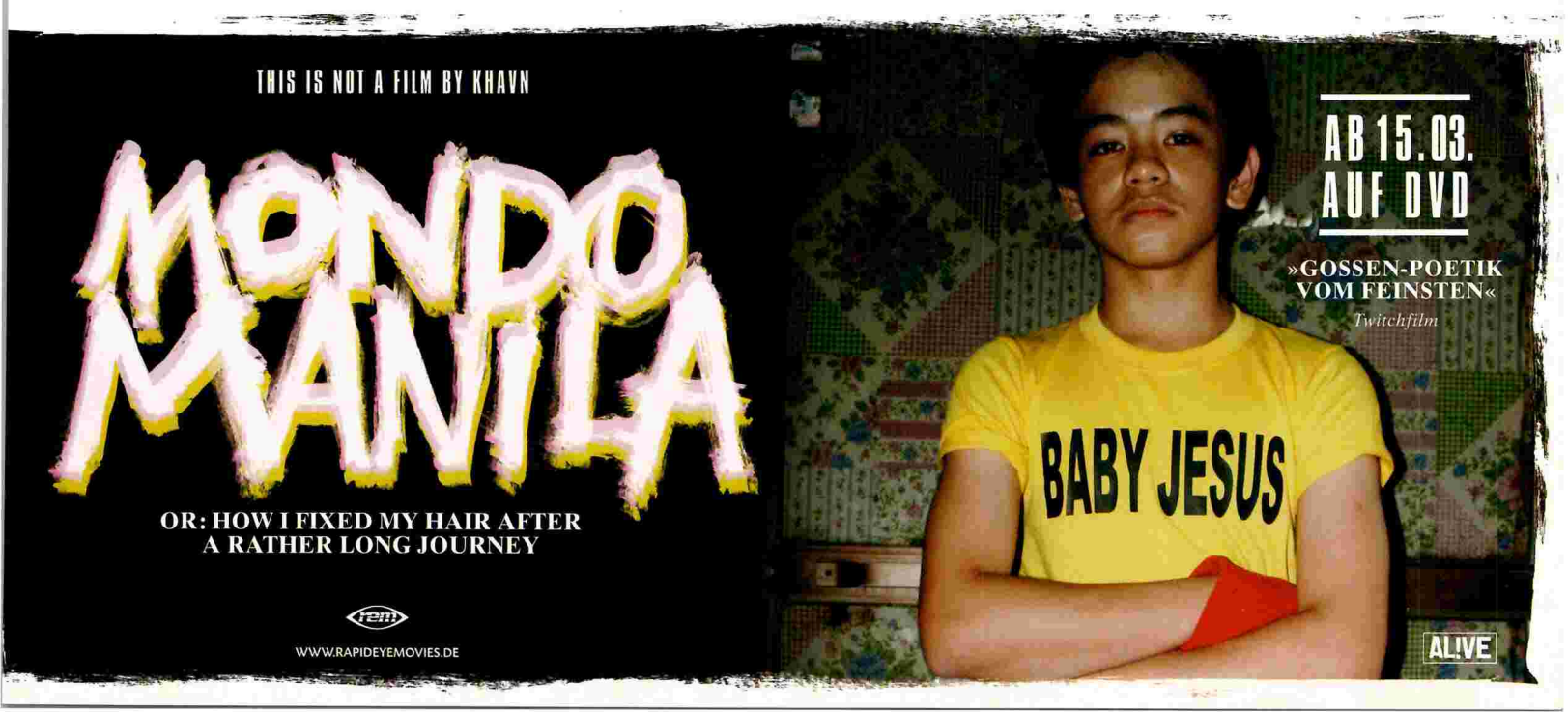
Joaquin Phoenix spielt den jungen Drifter Freddie Quell, der aus dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrt und nicht mehr nach Hause findet – wenn es denn je eines gegeben hat. Er versteht die Kunst, aus merkwürdigen Zutaten berauschende Getränke zu brauen, die einen Mann töten können. Auf der Flucht gerät er auf ein Schiff, auf dem Lancaster Dodd residiert, gespielt von Anderson-Regular Philip Seymour Hoffman. Dodd ist Begründer und charismatischer Kopf einer sonderbaren Glaubensgemeinschaft namens The Cause, in der man durch gewisse Psychopraktiken daran arbeitet, Leiden aus früheren Leben zu beseitigen.

Freddie Quell, das ist unter anderem ein fernes Echo auf die Lebensgeschichte und das Werk von John Steinbeck, und Lancaster Dodd ist ein Schatten von L. Ron Hubbard, dem Begründer von Scientology – mehr innere als äußere Verwandtschaften. Quell erhofft sich von Dodd erst einmal eine Überfahrt, und das ist schon so symbolisch wie das visuelle Leitmotiv des Films: der Blick in das aufgewühlte Wasser der Heckwelle eines Schiffes. Aber dann stoßen die beiden gemeinsam mit Quells Zaubertrank an, und Dodd holt aus dem traumatisierten Mann Bruchstücke seiner Biografie hervor, er gibt ihm Halt, und natürlich nutzt er ihn aus. Quell ist das Muster, an dem Dodd seine Methode, eine krude Mischung aus Psychoanalyse, Verhaltenstraining, Folter und Gehirnwäsche, erprobt. Aber Quell ist auch frei und klug genug, Manipulation und Heuchelei immer wieder zu durchschauen. Die Verletzungen häufen sich. Am Ende sind die beiden aneinander gescheitert; ihnen bleibt nur die Aussicht auf ein nächstes Leben. In ihm werden sie sich als erbitterte Feinde gegenüberstehen.

Wir erfahren in diesem Film über die Protagonisten nicht mehr, als sie von sich preisgeben, und das ist widersprüchlich, manchmal gelogen, vor allem lückenhaft. Gerade weil ihre Figuren nicht zu Ende erklärt sind, können die beiden Hauptdarsteller eine solche Intensität auf der Leinwand entwickeln. Die Kamera bleibt immer dicht bei ihnen, registriert das Zögern wie die Leere, den verzweifelten Gewaltausbruch wie das Aufleuchten des Triumphs. Phoenix und Hoffman spielen zwei Männer, die sich selbst nicht verstehen, die bohren und suchen, in sich und im anderen, und es gibt in der Musik von Jonny Greenwood keine Melodie, die sie auch nur für den Augenblick in die Nähe der Erlösung brächte, wie es Aimee Manns »Save Me« in *Magnolia* getan hatte.

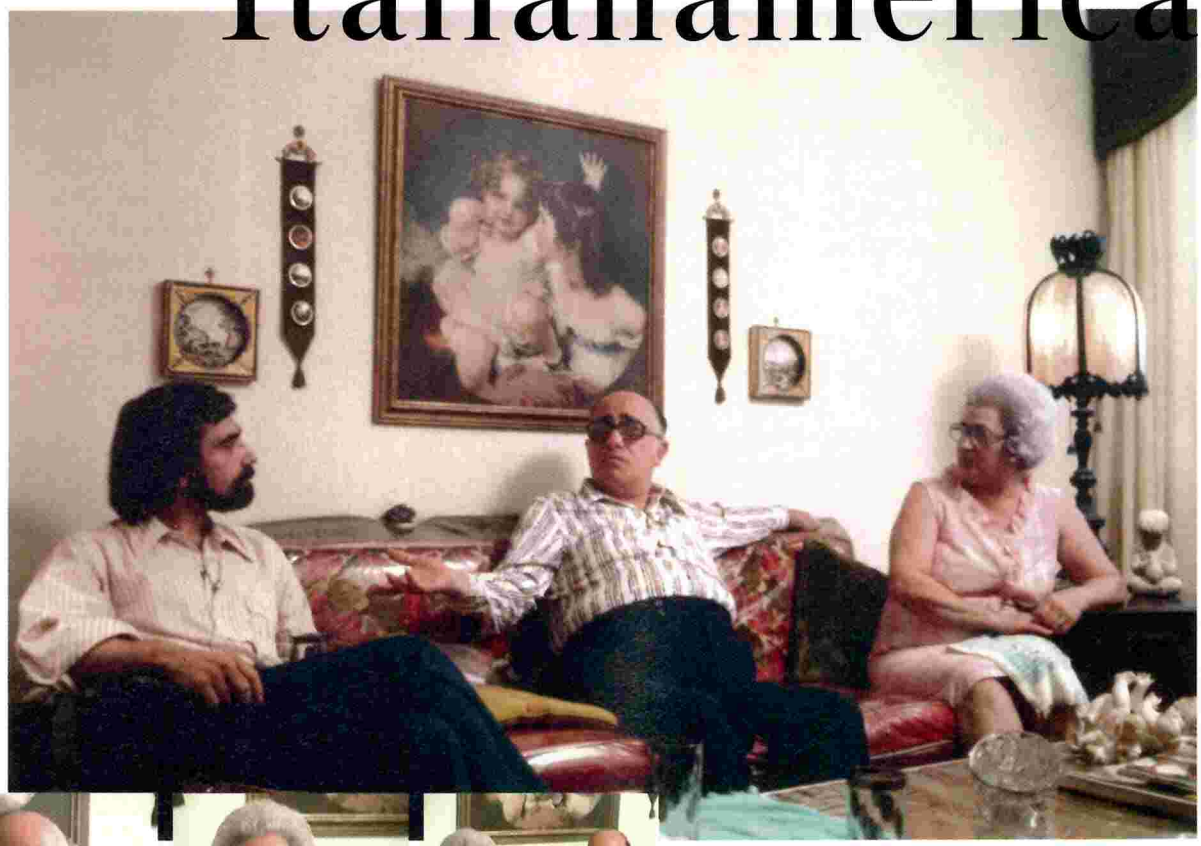
Jemand sucht etwas und findet etwas ganz anderes. Jemand baut sich etwas auf, und bemerkt zu spät, dass es das eigene Gefängnis ist. Jemand verbindet sein Leben mit dem eines anderen, der nur sein Erzfeind sein kann. Jemand will sich befreien und zappelt im Netz. Davon handeln die Filme von Paul Thomas Anderson. Vom Leben eben, das sich nie so einfach erklären lässt, wie wir es gerne hätten. Bei *The Master* bleibt selbst für Anderson-Verhältnisse vieles offen. Vielleicht kommt die Erklärung ja im nächsten Leben. Oder wenigstens im nächsten Film.

THE MASTER
USA 2012
REGIE: PAUL THOMAS ANDERSON
MIT JOAQUIN PHOENIX, PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, AMY ADAMS U. A.



BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN

Italianamerican



TEXT: Robert Defcon
BILDER: Martin Scorsese Collection, New York

Kochrezepte, Sticheleien, patriarchalische Mythen: *Italianamerican* bietet 49 kurzweilige Minuten bei Scorseses auf'm Sofa. Die Dokumentation erzählt von der Immigration in die USA und von der Institution Familie – und gilt als persönlicher Lieblingsfilm von Martin Scorsese.

Wenn Familie die Hardware ist, so ist Ehre die Software.

»Ich will wissen, wie du die Sauce machst und von wem du das gelernt hast.« Martin Scorsese führt ein Interview mit seinen Eltern Catherine und Charles, die in ihrem beschaulichen, liebevoll eingerichteten Wohnzimmer nebeneinander auf dem Sofa sitzen. »Nun, ich habe meine Mutter beim Kochen beobachtet, und ich habe meiner Schwiegermutter zugeschaut. Ich habe vieles von meiner Schwiegermutter, vieles von der Familie.« – »Sie hat mehr von meiner Mutter als ich«, stichelt Charles. »Siehst du«, sagt sie, »jetzt geht es wieder um seine Mutter! Ich zeige dir, wie ich die Sauce mache.« Catherine steht auf und geht in die Küche. »Meine Mutter war eine gute Köchin«, erzählt Charles, »doch die Sache ist, sie durfte nicht so kochen, wie sie kochen wollte. Mein Vater kochte früher auch selbst und gab das Vorbild.«

Scorseses Dokumentarfilm *Italianamerican* ist ein Blick in Kochtopf, Herkunft und Kultur der Italoamerikaner, namentlich seiner Eltern. Familie ist das Wirtschaftssystem der italienischen Migranten, die wie Scorseses Großeltern um die Wende zum 20. Jahrhundert nach New York strömen und Drittweltverhältnissen im Industriekapitalismus ausgesetzt sind. Über zehn Familienmitglieder hausen auf engstem Raum im Kleinstappartment. Doch dann findet der eine einen Job, dann ein weiterer, und alles dient einem gemeinsamen Ziel: dass es besser wird und die Familienkasse stimmt. Damit irgendwann ein Weihnachtsbaum im Wohnzimmer steht.

Kochen, Nähen, Waschen: Das übernehmen die Frauen und sorgen durch Dienstleistungen in diesem Bereich für die Wohlstandsmehrung. Die Männer schuften als Gerüstbauer oder Industriearbeiter. Ausscheren: geht nicht. Zusammenhalten muss man auch gegen den Rassismus, gegen die konkurrierenden Iren, die zuerst da waren und ihre Claims abgesteckt haben, gegen die Kleinkriminalität, die die Armut begünstigt. Catherine horcht auf, als sie Schritte im Hausflur hört: Da ist jemand! Man muss immer aufpassen, muss bereit sein, sein Eigentum zu verteidigen. Man muss sich Respekt verschaffen. Wenn Familie die Hardware ist, so ist Ehre die Software.

Trotz der Aufgabenteilung der Geschlechter: Besser kochen können natürlich die Männer, betont Scorseses Vater in einer jener humorvollen Sticheleien, die das seit 40 Jahren verheiratete Ehepaar als Kommunikationsform pflegt. Warum er dann nicht selbst koche, fragt ihn seine Frau in ihrer temperamentvollen Art. Das sei nicht seine Rolle, meint er.

Martin Scorsese selbst, der gelegentlich im vollbärtigen Rosa-Hemd-Look der frühen 70er beim Interview zu sehen ist, ist parteiisch: Das mütterliche Rezept für Fleischbällchen liefert die Rahmenhandlung, und der Film schließt mit der durchs Bild rollenden Kochanleitung. »Ich koche es wie *seine* Mutter«, erklärt Catherine, nicht etwa, weil es ihre Mutter nicht genauso gut gekonnt hätte, sondern weil es ihm besser schmeckt, wenn er weiß, dass es von seiner Mama kommt (also eigentlich von seinem Vater). So klingt neben der Underdog-Erzählung ein weiterer Topos von Scorseses Filmwerk an: Die Bedeutung der Tradition und ihre Überlieferung durch die Institution der patriarchalen Familie. Das *Scorsese Family Cookbook*, ein zusätzliches Gadget zum Film, gilt für Scorsese-Fans als kulturkulinarisch unverzichtbar.

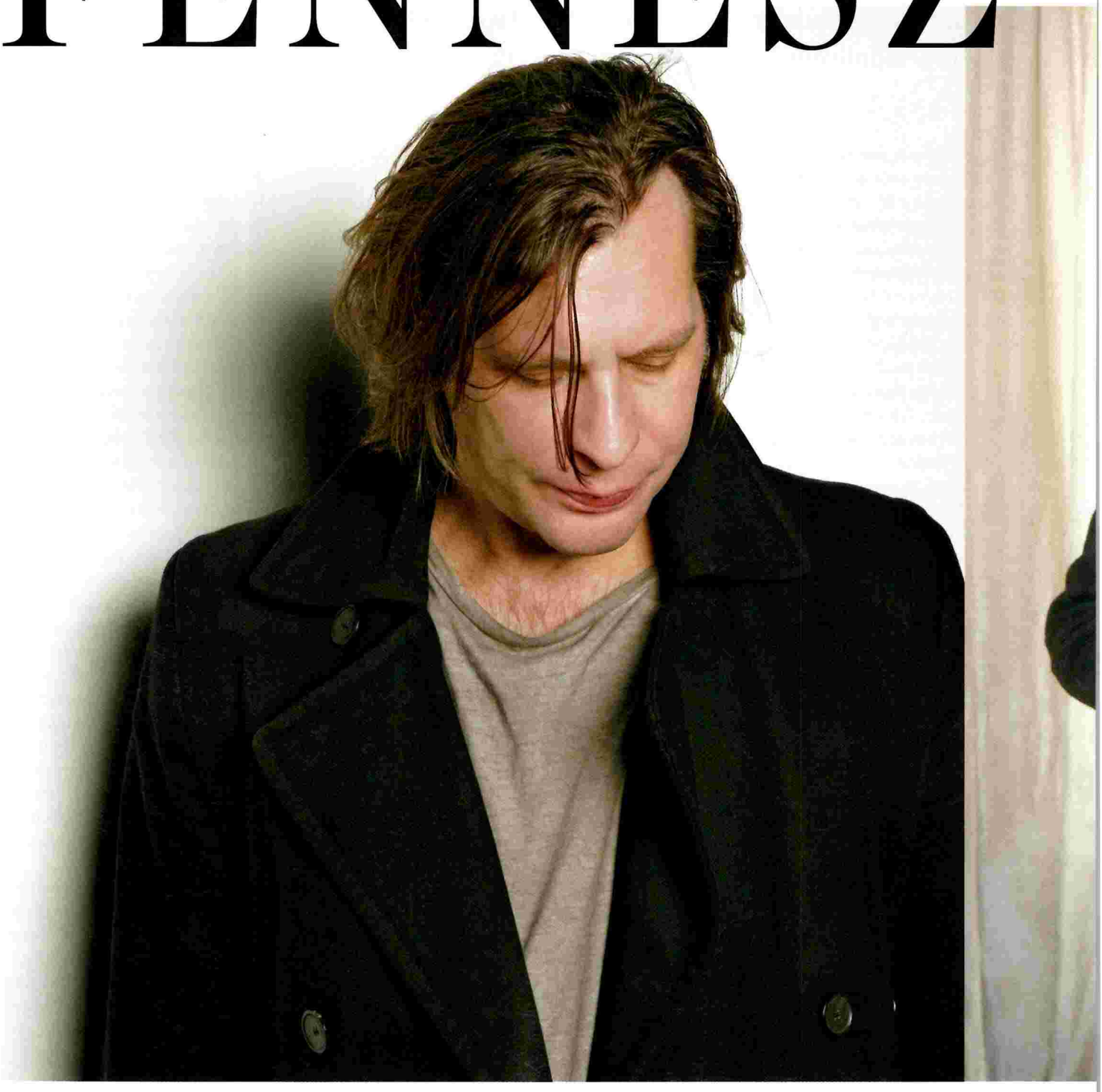
Mit dem sich mehrenden Wohlstand kommen schließlich auch Radio, dann TV ins Heim, die für die dritte Generation zu Schlüsseltechnologien für den Auf- und Ausstieg aus dem fordistischen System werden und die traditionelle Rolle des Geschichtenerzählers, von der Scorseses Eltern noch zu berichten wissen, durch eine technisch avancierte Funktion ablösen. Technisch avanciert ist Scorseses Dokumentarfilm freilich weniger: Der Ton ist zuweilen schwer verständlich, die Bilder wirken wie historische Footage der 40er-Jahre. Entstanden ist *Italianamerican* tatsächlich 1974, zwischen Scorseses epochalem Gangsterstreifen *Mean Streets* und dem Underdog-Drama *Alice Doesn't Live Here Anymore.*

Martin Scorseses Werdegang selbst ist das eingelöste Versprechen: Die mediale Revolution spült migrantisch geprägte Blickwinkel mit ihrer entwurzelten Ambivalenz, weder in der einen noch der anderen Kultur ganz zu Hause zu sein, in die Öffentlichkeit. Der biografische Hintergrund liefert Stoff und Patina für Scorseses Filme. Seine Eltern spielen gar zuweilen als Nebenfiguren mit, so im Mafiastreifen *Goodfellas*: Scorseses Mutter Catherine brilliert als Mafioso-Mama – während sein Vater den Gefängnisinsassen gibt.

ITALIANAMERICAN
USA 1974
REGIE: MARTIN SCORSESE
MIT CATHERINE SCORSESE, CHARLES SCORSESE, MARTIN SCORSESE

AUSSTELLUNG: MARTIN SCORSESE
DEUTSCHE KINEMATHEK – MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN
FILMHAUS AM POTSDAMER PLATZ, BERLIN
BIS 12. MAI 2013

FENNESZ



MUSIK IM FILM

Giorgio Moroder und Christian Fennesz waren beide erfahrene Musiker und Elektronikproduzenten, als sie erstmals für Filme komponierten. Wenn sie von ihren Soundtracks erzählen, sprechen sie allerdings über zwei völlig unterschiedliche Welten.

MORODER

Der aus Südtirol stammende Giorgio Moroder braucht Drama und Action und ist daran gewöhnt, von der Regie klare Vorgaben zu bekommen. Als Produzent von Donna Summers »I Feel Love« hatte Moroder gerade die Tanzmusik revolutioniert, als ihm sein erster Soundtrack gleich einen Oscar einbrachte: *Midnight Express* prägte 1978 mit dem Verfolgungsjagd-Funk von »The Chase« einen neuen Hollywood-Sound – synthetisch, präzise, rasant, mit kühlem Kitsch verchromt. Es überrascht nicht, dass Moroder mit dieser Ästhetik in den 80er-Jahren zu einem der gefragtesten Filmkomponisten wurde.

Nach zwei weiteren Oscars für die Musik zu *Flashdance* und *Top Gun* lässt er sich heute mit 72 Jahren nicht mehr so leicht ans Mischpult locken. Es sei denn, Louis Vuitton bucht ihn – wie im Januar 2012 geschehen – als DJ für eine Modenschau oder jemand würde für einen Soundtrack à la *Drive* anfragen. Aber Moroder weiß immer noch, was Sache ist im OST-Business. Bei einem Gespräch in Paris erzählte er von Freud und Leid seiner letzten Erfahrungen mit Filmmusik und mit Songs für Olympische Spiele: viel zu viele Vorgaben!

Christian Fennesz sagt klipp und klar, dass Musik für Filme immer Kompromisse erfordert. Trotzdem glaubt er, dass möglichst viel Freiheit des Musikers und weitgehende Entkopplung von Bild und Ton einen Film »erheben« kann. Der Wiener ist ursprünglich Gitarrist und wurde mit Alben wie *Endless Summer* auf dem Label Mego oder *Venice* auf Touch zu einem der profiliertesten Computermusiker abseits der Dancefloors. Seit den späten 90er-Jahren ist Fennesz mit seinem unverkennbaren Sound, der viel mit Schichtungen und Überblendungen arbeitet, auch als Filmkomponist erfolgreich, vor allem für ambitionierte Autorenfilme.

Wenige Tage vor seinem 50. Geburtstag sprach ein schwer erkälteter Christian Fennesz mit SPEX über die kaum hörbaren Klänge seines letzten Soundtracks. Und auch über seinen Kollegen aus der anderen Welt: »Ich steh voll auf Giorgio Moroder!«

TEXT: Arno Raffeiner
FOTO: Elsa Okazaki (Fennesz)
Prisca Martaguet (Moroder)

GIORGIO MORODER

»AUF EINEN BESTIMMTEN FISCH HIN KOMPONIERT«

Herr Moroder, Sie sind immer wieder im Gespräch für neue Soundtracks, zuletzt für einen Rennfahrerfilm, der noch in Produktion ist. Es wäre nach *Impressionen unter Wasser* von Leni Riefenstahl Ihre erste Filmmusik in zehn Jahren gewesen.
Jaja, gut. Das war eigentlich nicht Filmmusik, sondern einfach eine Musik für diese Unterwasserfilme. Das war recht nett. Sie war da 99 Jahre alt, glaube ich, und hat mich angerufen: »Herr Moroder, wollen Sie die Musik für einen Film von mir schreiben?« Ich habe gesagt, ich muss mir natürlich den Film anschauen, und der ist hervorragend gemacht. Sie hat unter Wasser gefilmt, das war interessant für mich. Leider ist das nur auf Arte gezeigt worden, ich hatte gehofft, dass es auf ARD oder ZDF läuft. Arte ist ein wunderbares Programm, aber ich weiß nicht, wie viele Zuschauer die haben, nicht allzu viele, glaube ich.

Glücklich und zurückgezogen: Giorgio Moroder im November 2012 in Paris.

Warum sagen Sie, das sei keine richtige Filmmusik?
Nun, in dem Sinne – in einem Film ist Dramatik drin, eine Ballade, *suspense* und so. In diesem Film gab es nur diese Bilder unter Wasser, da war die Musik nicht auf einen bestimmten Fisch hin komponiert, wenn zum Beispiel ein Haifisch daherkommt. Es war einfach eine generelle Musik.

Ein Plätschern sozusagen.
Jaja, eher ein bisschen Farbe.

Sie meinen also, es gab keine Charaktere, kein Tempo.
Gut, da sind schon auch mal hunderttausend Fische schnell vorbeigeschwommen, aber das kann man – schhhht! – mit einem Soundeffekt machen. Das war einfach Musik, die ganz gut gepasst hat, aber ich musste mir den Film nicht zusammen mit dem Regisseur anschauen, der dann sagt: »Hier will ich das, da will ich jenes.« Sie hat einfach gesagt: »Mach, was du willst!«

In den 80er-Jahren haben Sie viel Musik für Filme mit viel Tempo produziert: *Scarface*, *Flashdance*, *Top Gun*, Sie haben Fritz Langs *Metropolis* neu vertont. Haben Sie nach längerer Pause auch einen Einblick, wie sich das Geschäft entwickelt hat? Hat sich die Arbeitsweise sehr verändert?
Ja. Zum einen ist viel mehr Musik in den Filmen. Die großen Filme, die Blockbuster haben, glaube ich, 60, 70, 80 Prozent Musik, also auf zwei Stunden Film weit über eine Stunde Musik. Das bedeutet eine riesige, riesige Arbeit. So etwas in die Richtung von *The Social Network* würde ich gerne machen, der elektronische Soundtrack von Trent Reznor hat mir gut gefallen. Oder etwas wie *Drive*, da bin ich mehr in meinem Element. Aber wenn ich machen müsste, was der Hans Zimmer macht – naja, ich könnte das vielleicht auch, aber dafür müsste ich ganz hervorragende Arrangeure und Musiker haben, und irgendwie ist das nicht so meine Richtung. Es braucht schon eine gewisse Organisation, einen großen Film zu machen. Und da fragt man mich auch nicht.

Warum nicht?
Obwohl, ich werde höchstwahrscheinlich mit dem Hans Zimmer arbeiten. Er sucht immer wieder Mitarbeiter, und er ist ein guter Freund von mir, ein sehr, sehr aktiver Mann, unheimlich talentiert, und zwar nicht nur als Musiker, sondern auch als Organisator und *businessman*. Er hat einen Riesenstudiokomplex in L.A. Ich glaube, er hat 15 Studios, 35 Angestellte, Musiker, die extra dazukommen und so weiter. Normalerweise arbeiten dort 70, 80 Leute.

Wie war das bei Ihnen in der Hochphase?
Ich hatte ein Studio mit drei Räumen in L.A. In einem Studio habe ich als Komponist gearbeitet, die zwei anderen waren teilweise vermietet, aber meistens haben dort meine Musiker die Aufnahmen gemacht. Ich hatte damals vielleicht zehn Musiker, während der Hans Zimmer wahrscheinlich 100 hat, die für ihn arbeiten.

Da Sie *Drive* erwähnt haben: Es gibt viele Musiker, die sich explizit auf Ihre bekanntesten Produktionen Ende der 70er, Anfang der 80er beziehen und auch original danach klingen wollen. Finden Sie das rückwärtsgewandt?
Nein, ich finde das gut. Ich bin selbst nicht unbedingt daran interessiert, einen Film zu machen. Wenn ein guter Film kommt,

CHRISTIAN FENNESZ

»DIE WOLLEN ALLES VOLLGENUDELT«

schon, doch ich bin glücklich, ich bin zurückgezogen, ich mache meine anderen Sachen. Aber wenn mir ein Film wie *Drive* angeboten würde, dann würde ich in diese Richtung weitermachen, eigentlich war ich ja einer der ersten, die das gemacht haben. Ich sehe keinen Grund, so etwas nicht noch mal zu machen. Die Sofia Coppola hat einen kleineren Film gemacht und mich gefragt, ob ich eventuell die Musik machen würde. Sie meinte: »Wäre es dir unangenehm, wenn ich verlange, dass du die Musik im Stil der 80er machst?« Eigentlich nicht, habe ich geantwortet. Aber sie hat dann nicht mich genommen, sondern ihren Mann *(lacht)*, sie ist ja mit dem Thomas Mars von Phoenix verheiratet. Und der Film ist nicht übermäßig gut gelaufen, daher bin ich auch nicht besonders traurig.

Lässt sich die Art und Weise, wie Sie Soundtracks angegangen sind, auch auf andere Bereiche übertragen?

Ich habe hier in Paris gerade mit einem Filmmusikagenten gesprochen, der unbedingt will, dass ich in Frankreich mal einen Film mache. Er hat auch mit vielen großen Werbespots zu tun und mir davon erzählt. Nehmen wir zum Beispiel ein Parfum von L'Oréal oder so, da wollen sie die Musik ein Jahr vorher. Er hat gesagt, das ist furchtbar, furchtbar! Alle drei, vier Wochen wollen sie etwas Neues, dann wieder etwas Neues, und am Ende bleibt vom Original nichts übrig. Das ist das Schlimmste. Ich habe ja die Musik für die Olympischen Spiele in Peking geschrieben. Eine Katastrophe! Ich habe viel zu früh damit angefangen. Ich glaube, das Komitee hat vier Jahre vorher bei mir angefragt. Ich habe gleich etwas gemacht, und es hieß: »Ja, gefällt uns gut.« Nach ein paar Wochen: »Nein, das muss neu gemacht werden.« In den drei Jahren vor Olympia war ich dann acht Mal dort. Ich habe letztens noch mal in das Projekt reingeschaut: Ich habe rund 100 verschiedene Fassungen. Einmal ein bisschen schneller, einmal ein bisschen langsamer, einmal ein bisschen höher, einmal tiefer, einmal den *verse* weggeschnitten und dafür den anderen, dann den *verse* wieder dazu, dann aufgenommen mit meinen Leuten hier in Europa, dann noch mal aufgenommen mit meinen anderen Leuten in Los Angeles, dann habe ich es drüben fünf oder sechs Mal mit verschiedenen Künstlern in China aufgenommen, dann haben sie drei oder vier offizielle Videos gedreht, was ein Heidengeld gekostet hat – verwendet haben sie dann eines.

Glaubt, dass jede Musik zu jedem Bild passt: Christian Fennesz im Januar 2013 in Wien.

Und das alles für diesen einen Song, »Forever Friends«?

Nur für das eine Lied, ja. Na gut, ich hatte früher ein ähnliches Lied geschrieben, das hieß »One World«, und das war ja das Thema der Spiele drüben. Also bin ich davon ausgegangen und habe daran gebastelt – 100 verschiedene Fassungen! Das wäre jetzt bei diesem Rennfahrerfilm genau das Gleiche gewesen. Als mein Agent mir gesagt hat, dass es mit dem Film höchstwahrscheinlich nicht klappt, war ich eigentlich sehr glücklich.

Herr Fennesz, wenn ich recht zähle, haben Sie mittlerweile mehr Scores produziert als Soloalben. Sehen Sie sich als Filmkomponist?

Nicht hauptsächlich. Aber diese Dinge kommen immer wieder an mich heran, und wenn das Projekt interessant ist, mache ich das sehr gerne. Bei Filmmusik gibt es immer einen wahnsinnigen Zeitdruck, das passiert innerhalb eines Monats. Ein Soloalbum braucht dagegen sehr viel Zeit, Konzentration und Inspiration, das ist eine völlig andere Geschichte.

Ist der Zeitdruck etwas Positives?

Interessanterweise schon, ich geb's nur ungern zu. Offensichtlich arbeite ich unter Zeitdruck manchmal fast besser. Man fokussiert viel mehr, muss aus dem Erfahrungsschatz schöpfen und lässt es darauf ankommen. Das funktioniert bei mir komischerweise ganz gut, zumindest bei Musik, die sozusagen *in service* für etwas steht.

Ist Ihre Filmmusik trotzdem so angelegt, dass man sie auch ohne die bewegten Bilder hören kann?

Es gab einige Projekte, bei denen ich mir das überhaupt nicht vorstellen kann. Vor kurzem wurde *AUN* veröffentlicht, ein Soundtrack für einen Film von Edgar Honetschläger. Der hat darauf bestanden, den Score zu veröffentlichen. Ich bin ganz zufrieden damit, aber ich bin mir bis heute nicht sicher, ob er als Album wirklich funktioniert.

Haben sich die Rahmenbedingungen in diesem Bereich seit Ihren ersten Erfahrungen Ende der 90er-Jahre sehr verändert?
Letztlich kommt das immer auf den Film an. Zum Beispiel habe ich gerade Musik für den neuen Film von Gustav Deutsch komponiert, *Visions Of Reality*. Das war das minimalistischste Ding, das ich jemals gemacht habe. Man hört die Musik beinahe nicht.

Wie wichtig ist Stille generell als gestalterisches Element?
Genau darum ging es bei diesem Projekt. Gustav Deutsch hat mich gebeten, möglichst wenig Filmmusik zu machen, die aber gleichzeitig extrem präsent ist. Das ist eine unfassbare Herausforderung, das Kompliziertesteste und Schwierigste überhaupt.

Kommt es vor, dass Sie eine Szene bewusst ohne Musik belassen, dass Ihre Komposition also aus der Abwesenheit von Musik besteht?
Ja, das gibt es. Gustav zum Beispiel wollte am Ende doch noch zwei, drei weitere Szenen untermalt haben. Aber ich dachte, das geht einfach nicht, da ist schon so viel Atmosphäre in den Bildern. Ich konnte mich letztendlich durchsetzen, und das war richtig so.

Wie sehr lassen Regisseure oder Filmproduzenten so etwas zu?
Gustav ist ein alter Freund, mit dem ich seit vielen Jahren arbeite. Da gibt es eine Diskussionsebene, er lässt sich auch überzeugen. Edgar Honetschläger genauso. Aber dann gibt's auch Regisseure – naja, die wollen halt alles vollgenudelt haben. *(lacht)* Filmmusik ist immer ein Kompromiss.

Musiker, die durch eigene Projekte bekannt werden und darüber die Gelegenheit bekommen, für Filme zu arbeiten, tappen oft in eine Art Orchesterfalle: Da wird sofort die große Streichersektion aufgefahren, dazu fette Fanfaren, Pauken.
Das versuche ich zu vermeiden. Aber die Streicher-Sets gibt's in meiner Musik auf gewisse Art und Weise auch immer wieder. Daher unterscheidet sich das, was ich für Filme mache, nicht so sehr von den Soloarbeiten. Natürlich versuche ich in meinen Soloarbeiten – überspitzt gesagt –, stärker einen Songkontext einzuhalten. Der fällt bei Filmmusik weg, die ist eher *free floating*.

So wie Sie Ihre Gitarre einsetzen, bietet die sich ohnehin für flächige Passagen an. Eigentlich brauchen Sie die Streicher gar nicht.
Nein, ich brauche sie eigentlich nicht. Und wenn, dann nehme ich die Sample-Bank der *Vienna Symphonic Library*, die ist okay, damit kann man arbeiten. Es wäre schön, einmal etwas mit Orchester auszuprobieren, aber ich denke nicht, dass es nötig ist. Einer der besten Soundtracks, die ich in den letzten Jahren gehört habe, war der von Cliff Martinez für die Neuverfilmung von *Solaris*. Der war nur elektronisch und klingt spektakulär orchestral.

Sehen Sie in letzter Zeit einen Wandel in der Filmmusik? Gibt es eine neue musikalische Sprache?
Ich sehe nicht so viel Entwicklung. Es kommt immer wieder auf das Orchesterding zurück, was ja auch gut ist, ich finde zum Beispiel die Sachen von Ryuichi Sakamoto extrem gut, etwa *The Sheltering Sky*. Aber man kann es auch mit einfachsten Mitteln machen, man braucht kein großes Orchester. Ich weiß nicht, ob ich eines nutzen würde, selbst wenn ich die Mittel dafür hätte. Ich denke oft, dass Musik manchmal größere erzählerische Qualität hat, wenn sie reduziert ist.

Funktioniert der kreative Findungsprozess anders, wenn Sie einen Film im Kopf haben?
Das ist genau das Gleiche. Wenn ich den Film gesehen habe, habe ich nur eine gewisse Stimmung im Kopf und versuche, in diese Richtung zu komponieren. Was ich niemals versuche, ist, die Bilder zu untermalen. Filmmusik funktioniert immer besser, wenn ein musikalisches Statement da ist, ein Thema. Das kann zu jeder Szene passen, ganz eigenartig. Ich glaube überhaupt, dass im Prinzip jede Musik zu jedem Bild passt. Es ist nicht gut, sozusagen mit den Bildern mitzugehen, das klingt immer falsch – so wie die meisten Hollywood-Composer das heute machen, bei Actionfilmen, klar, das ist eine andere Technik. Aber ich finde es schöner, wenn ein großes Thema da ist. Wie in *Le Mépris* von Godard zum Beispiel, das ist wunderbar. Oder dieser alte Nicolas-Roeg-Film, *Walkabout*, mit Musik von John Barry, unfassbar! Das ist nur ein Thema, das immer wiederkehrt. Es erhebt den Film, macht ihn einfach größer.

In Musikkritiken liest man oft die Floskel vom »Soundtrack für einen Film, der nie gedreht wurde«. Können Sie damit etwas anfangen?
Ich habe nichts dagegen. Ryuichi Sakamoto und ich hatten das im Kopf, als wir 2006 oder 2007 zusammen *Cendre* aufgenommen haben. Wir hatten die Idee, das Album später Regisseuren als Filmmusik anzubieten. Es wurde schließlich illegal verwendet, die Idee ging also auf.

Wie würde sich denn ein Fennesz-Score für einen Actionfilm anhören?
(lacht) Keine Ahnung, wahrscheinlich wie Death Metal. Was ich gerne machen würde, ist Musik für Videospiele. Mike Patton macht das die ganze Zeit und steht voll drauf.

Gibt es sonst ein bestimmtes Genre, das Sie reizen würde?
Ich möchte einmal einen Kostümfilm vertonen *(lacht)*, eine Neuverfilmung von *Sissi*.

¡No!
Chile 2012
Regie: Pablo Larraín
Mit Gael García Bernal, Alfredo Castro, Luis Gnecco, Antonia Zegers u. a.

Wer eine krasse visuelle Kontrasterfahrung sucht, kann von den schwindelnden Höhen moderner Kino-Events in 3D und HFR zu Pablo Larraíns *¡No!* wechseln, in die Niederungen der 80er-Jahre-Videoästhetik. Maue Farben, kaum Tiefenperspektive, man wähnt sich in einer schlechten TV-Serie. Und es ist nicht mal ein Trick, um Nostalgie zu erzeugen, nein, der chilenische Regisseur Larraín hat auf originalen U-matic-Kameras aus den 80ern gedreht. So unschön das Ergebnis auf den ersten Blick aussieht, ergibt die Entscheidung bald Sinn. Mit *¡No!* schließt Larraín eine eigenwillige Trilogie über die Jahre der Diktatur in Chile ab. *Tony Monero* (2008) und *Post Mortem* (2010), zwei große Festivalerfolge, die leider nie bei uns ins Kino kamen, waren finstere, pessimistische Studien über Mitläufer und Nebengewinnler des Pinochet-Regimes. *¡No!* aber handelt von den Segnungen des Optimismus. Und erzählt eine wahre Geschichte über den raren historischen Moment eines Quäntchens Hoffnung.

Im Jahr 1988 sah sich die Junta unter Pinochet durch massiven internationalen Druck gezwungen, eine Volksabstimmung darüber durchzuführen, ob Pinochet weitere acht Jahre im Amt bleiben solle. Die Opposition, also die Befürworter eines *No* zu Pinochet, bekam für die Dauer eines Monats vor dem Referendum am 5. Oktober 1988 jede Nacht 15 Minuten Sendezeit im Fernsehen zugestanden, nach 23 Uhr, stets gefolgt von 15 Minuten *Sí*-Kampagne. Larraíns Film besteht zu großen Teilen aus dem damals gesendeten Originalmaterial der *No*- und der *Sí*-Seite. Damit wird die U-matic-Entscheidung plausibel: Ohne diese Ästhetik würde das Archivmaterial kurios in den Film ragen, so ergibt sich ein sinnvolles visuelles Ganzes.

¡No!, dessen Drehbuch auf einem Theaterstück von Antonio Skármeta beruht, erzählt eine fiktionalisierte Version der historischen Ereignisse. Gael García Bernal spielt René, eine Figur, in die mehrere reale Vorbilder eingegangen sind. Er ist ein gefragter, konform zum Regime lebender Werbefachmann, der von der Opposition gebeten wird, ihre Kampagne zu beraten. Er zögert. An den Sieg des *No* glaubt zunächst niemand, auch die Opposition selbst nicht; 15 Jahre Verfolgung und Folter haben ihre Spuren hinterlassen. René schlägt vor, in der Kampagne nicht die Untaten des Regimes anzuprangern, sondern das Nein zu verkaufen wie einen Softdrink: als Ausdruck von Lebensfreude, Optimismus und Tatkraft.

Der Kunstgriff Larraíns in seinem Film besteht in der Konzentration auf die Produktion der Werbespots für das Nein zur Diktatur. Darin ist eine historische Wende auf den Punkt gebracht, samt der Ungewissheit derer, die sie durchleben. Allen sitzt die Angst im Nacken, dass nach dem Referendum wieder Verfolgung und Folter einsetzen könnten. Und doch, man sieht es dem originalen Werbematerial an, und Larraín inszeniert es nach: Mit den »albernen« Spots, die das Nein als ein Ja zum Leben bewerben und Menschen beim Tanzen, Singen, Reiten und Picknicken zeigen, kommt etwas in Bewegung. Unter dem Deckmantel der Werbelüge entsteht eine neue Wahrheit. Vor laufender Kamera, die einen Chor beim Singen eines unpolitischen Jingle (»Freude für Chile!«) filmt, verwandelt sich der behauptete Optimismus in echten. Das Unglaubliche zeichnet sich ab (Spoileralert!): eine Mehrheit für das *No*!

Barbara Schweizerhof
BILD: Piffl Medien

Zero Dark Thirty
USA 2012
Regie: Kathryn Bigelow
Mit Jessica Chastain, Jason Clarke, Joel Edgerton u. a.

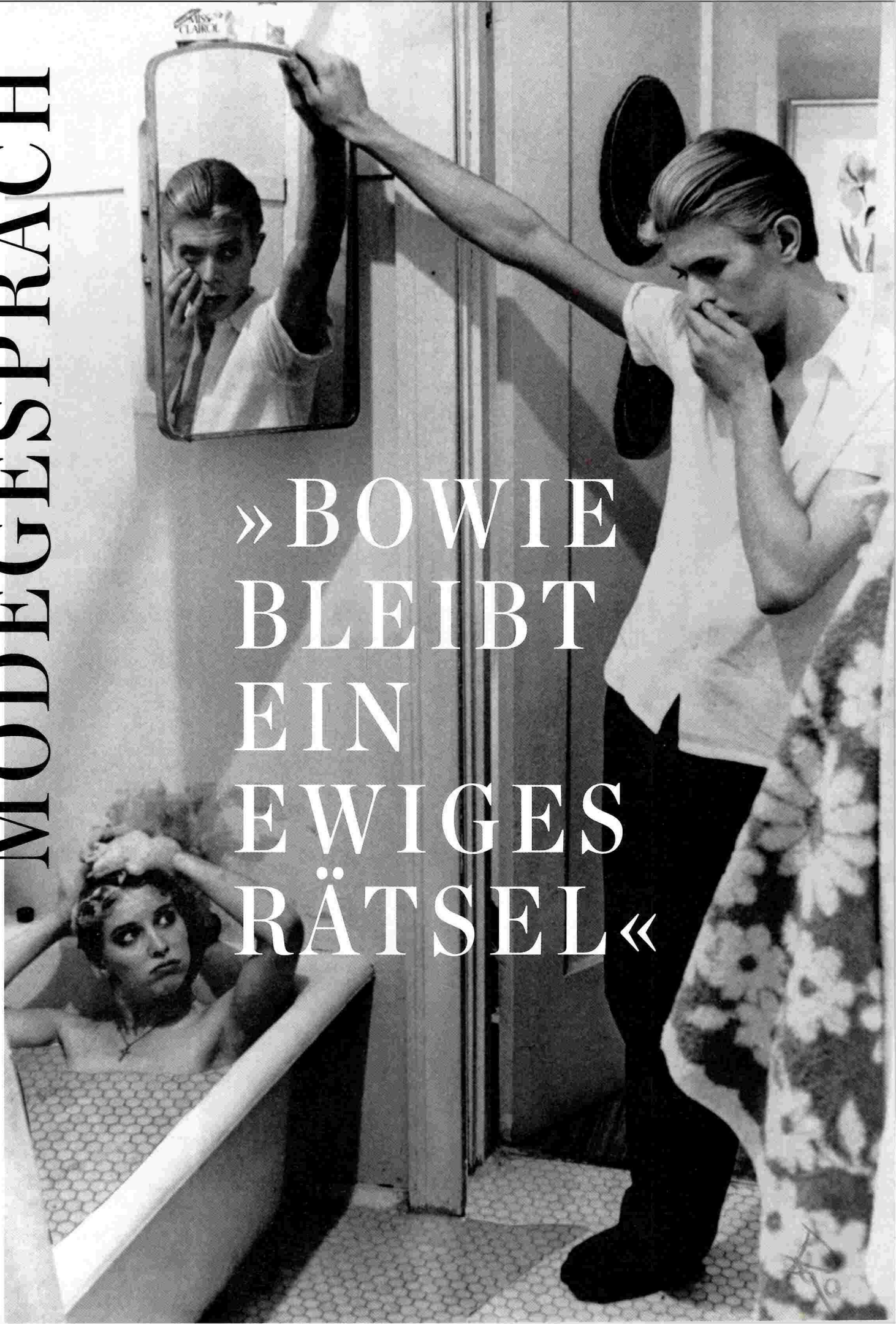
Der aufschlussreichste Film über den Krieg gegen den Terror entstand bereits dreieinhalb Jahrzehnte vor dem 11. September: *Schlacht um Algier* von Gillo Pontecorvo (1966) wurde im Pentagon als Lehrstück über Strategie und Gegenstrategie akribisch studiert. Am Ende scheinen George W. Bushs Stabschefs aber nur eines beherzigt zu haben: Sie hatten sich von der Effizienz der französischen Foltermethoden überzeugt, vor allem des *water boardings*.

Kathryn Bigelow hat mehr daraus gelernt: *Zero Dark Thirty* führt vor Augen, wie man ein historisches Ereignis in beinahe dokumentarischem Erzählgestus packend vergegenwärtigt. Ihr Film über die zehnjährige Jagd auf Osama Bin Laden ist ein Glücksfall des US-Kinos, dem es erfreulich an Triumphalismus gebricht. Mit verwegener Nüchternheit zeigt die Regisseurin Frauen und Männer, die das Handwerk des Krieges mit Geschick und Einfallsreichtum ausüben. (Nicht von ungefähr entstammt der Filmtitel dem Militärjargon, er bezeichnet die Uhrzeit, zu der das Versteck des Al-Qaida-Führers angegriffen wurde.) Darin steckt einerseits die uramerikanische Sehnsucht, Professionalität sei schon Moral genug.

Zugleich wird deutlich, dass Folterer und ihre Opfer keine Bestien sind, sondern Menschen. Bigelow kann ihren Film auch deshalb in der Ambivalenz halten, weil sie ihre Protagonistin, die ehrgeizige CIA-Beamtin Maya (Jessica Chastain), als Chiffre zeichnet. Gleichwohl bewegt sie sich auf mythischem Terrain: Der Zuschauer darf durchaus an Kapitän Ahab denken, der den weißen Wal jagt.

Gerhard Midding
BILD: Universal Pictures

MODEGESPRÄCH



»BOWIE BLEIBT EIN EWIGES RÄTSEL«

Als David Bowie vor einigen Wochen überraschend sein Comeback ankündigte, war Geoffrey Marsh längst bei der Arbeit. Der Kurator bereitete *David Bowie Is* vor, eine der potenziell erfolgreichsten Ausstellungen, die das Londoner Victoria and Albert Museum je ausgerichtet hat. Die Werkschau widmet sich als erste Museumsschau dem fünf Dekaden umspannenden Wirken eines der einflussreichsten Performer unserer Zeit. Wir sprachen mit Marsh.

TEXT: Anne Waak
FOTOS (Seite 87): Kim Jakobsen

Das Treffen mit Marsh, dem Direktor der Abteilung Performance und Theater des V&A und Co-Kurator von *David Bowie Is*, findet im Café des alterwürdigen Museums statt. Marsh, dessen einzige Extravaganz eine schwarze Plastikperlenkette zu sein scheint, an der er seinen Mitarbeiterausweis trägt, entschuldigt sich im Vorfeld für seine Art, sehr schnell zu sprechen. Aber es gibt ja auch viel zu erzählen. Einmal ins Reden gekommen, führt er, der in den letzten Jahren zum Bowie-Experten geworden ist, das Interview praktisch allein.

Geoffrey Marsh, erinnern Sie sich an das erste Mal, als Sie David Bowie sahen oder hörten?
Ich erinnere mich sogar sehr genau. Ich bin 55 Jahre alt, als *Ziggy Stardust* 1972 erschien, ging ich also zur Schule. Wie die meisten Leute hatte ich bis dahin noch nichts von David Bowie gehört. Aber wenn ich ehrlich bin: Es war nicht so richtig meins. Nicht, dass ich es nicht besonders mochte. Ich machte mich nur gerade mit dem Werk der Beatles vertraut oder den damals aktuellen Emerson, Lake and Palmer.

Wann haben Sie erfahren, dass es zeitgleich zur Ausstellung mit The Next Day ein neues Album geben würde?
Wissen Sie, wir arbeiten jetzt seit zweieinhalb Jahren an *David Bowie Is*, und das ist ein bisschen so, wie wenn man verheiratet ist: Sie spüren, im Anderen etwas vor sich geht. Kurz vor Weihnachten war mir klar, dass etwas passieren würde. In der Nacht vor seinem 66. Geburtstag nahm ich mir vor, wach zu bleiben. Just an diesem Tag wurde dann seine Website überarbeitet. Und ich dachte: Ja, klar. Gegen halb zwei Uhr in der Nacht schlief ich dann doch ein und als ich ein paar Stunden später aufwachte, war die Ankündigung da.

Wie kam es zu dieser Ausstellung?
Ursprünglich planten wir eine andere Schau über jemanden, von dem ich nicht sagen kann, wer es ist, denn wir wollen sie immer noch machen. Aus verschiedenen Gründen konnte sie aber damals nicht stattfinden. Also überlegten wir, wer als nächstes in Frage kommen könnte. In meiner Abteilung geht es ja nicht in erster Linie um Popmusik, sondern um Theater und

Performance. Das Werk des betreffenden Künstlers muss also einen gewissen performativen Anteil haben. Auf unserer kurzen Liste befand sich selbstverständlich auch David Bowie. Diese Liste wird noch sehr viel kürzer, wenn man alle Leute streicht, die kein Archiv besitzen, bei deren Artefakten die Rechtslage ungeklärt ist oder die sich der Kommunikation verweigern.

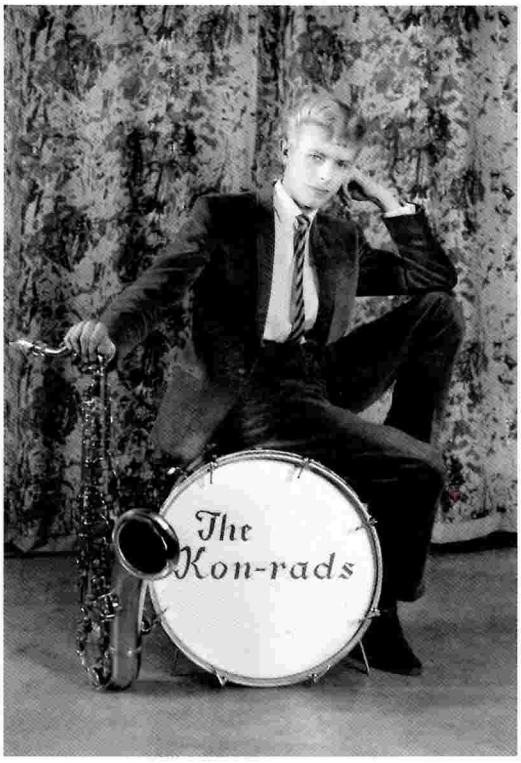
Aber auch David Bowie hat ausdrücklich nicht mit Ihnen kooperiert, richtig?
Das stimmt. Alles, was er tat, war, uns sein Archiv zur Verfügung zu stellen. Wir durften leihen, was wir wollten, aber es gab keinerlei Kontakt zu ihm.

Wie muss man sich das David-Bowie-Archiv vorstellen?
Er hat ja überall auf der Welt gelebt, und vor ein paar Jahren entschied er, alle seine Sachen nach New York zu schaffen. Er hat seine Archivarin Sandy Hershkowitz angestellt, die sich hauptamtlich darum kümmert, dass alles geordnet, katalogisiert und bewahrt wird. Die Sachen sind in einem fantastischen Zustand, die Professionalität, mit der sie konserviert werden, gleicht der, mit der wir hier im Museum arbeiten. Sandy hat sich in den letzten drei oder vier Jahren da durchgearbeitet, und ich glaube, jetzt hatte Bowie das Gefühl, einige dieser Dinge in einer Ausstellung zeigen zu wollen.

Wo befindet sich dieser Ort?
Ich darf nicht mehr sagen, als dass er sich in New York City befindet.

Nicht einmal, ob in Manhattan oder irgendwo in Brooklyn?
Nicht einmal das.

Es war Bowie selbst, der angefangen hat, Notizzettel mit Text-zeilen, Fotos von sich und Storyboards seiner Videos zu sammeln. Glauben Sie, er wusste von Anfang an, dass es eines fernen Tages einmal ein enormes Interesse an all diesen Objekten geben würde?
Was ihn von vielen Leuten in der Welt des Pop unterscheidet, ist, dass er jeden Aspekt davon, wie er sich in der Öffentlichkeit präsentiert, selbst steuert. Er hat nicht einmal einen Manager. Bowie hat früh verstanden, wie wichtig es ist, die Kontrolle über alles zu behalten. Im Alter von 16 arbeitete er ein Jahr in einer Werbeagentur namens Nevin. Heute kann man seine Kreativität in einer Reihe von Berufen ausleben, aber Anfang der 60er war die Werbung eines von wenigen Feldern, das vage eine Art künstlerischen Ausdruck zuließ. Deswegen zog es ihn dorthin, genau wie Andy Warhol zur gleichen Zeit. Es war die Zeit nach dem Koreakrieg, in der ständig Bücher über Gehirnwäsche und Manipulation erschienen. Ich glaube, daher stammt seine Idee, dass man sein eigenes Schicksal steuern kann. Und das war es, was er von Anfang an tat. Allein der Umstand, dass er bis auf eine Ausnahme *(Lodger)* auf allen seinen Plattencovern zu sehen ist, spricht Bände darüber, wie er seine Identität von Anfang an aktiv formte.

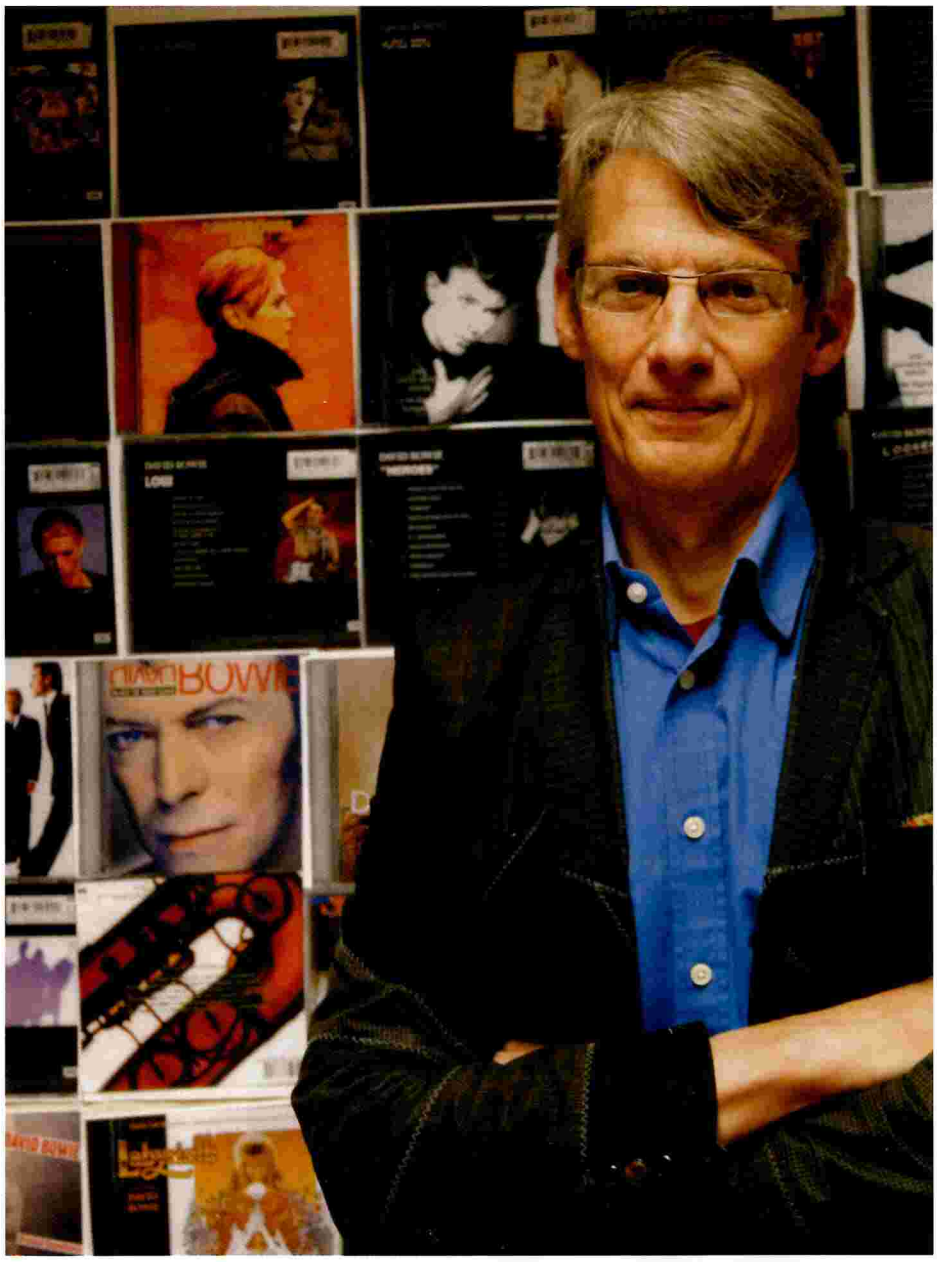


Promobild Bowies erster Band The Konrads. FOTO: Roy Ainsworth. Courtesy of The David Bowie Archive 2012. (c) V&A Images

Das Archiv umfasst 75.000 Objekte. Wie entscheidet man sich da für ein paar Hundert, die es schließlich in die Ausstellung schaffen?
Es hilft, dass ich kein Fan bin und eine gewisse Distanz mitbringe. Da wir die Ausstellung in Themengebiete unterteilt haben, suchten wir in jeder Sektion passende Dinge – und zwar ohne alles Vorhandene durchzusehen. Meine Co-Kuratorin Victoria Broackes und ich waren zwar insgesamt fünf oder sechs Mal in New York, aber für eine komplette Bestandsaufnahme war einfach keine Zeit. Ich bin sicher, viele seiner Anhänger wird das empören: Da hat man einmal die Chance, durch David Bowies gesamtes Archiv zu stöbern und tut es nicht. Aber es ging einfach darum, auszuwählen. In der Kategorie Songwriting hatten wir also etwa 25 Blätter mit Songtexten. Manche von ihnen zeigten nur einzelne Zeilen, manche waren jeweils auf der Vorder- und Rückseite beschrieben – dadurch schieden viele schon von vornherein aus. Viel ist auch vom Glück bestimmt: Ein Künstler kam auf einer Party auf mich zu und sagte, er besitze das Original-Artwork des *Hunky-Dory*-Covers, ob wir es nicht für die Ausstellung gebrauchen könnten. Und dann kommt es eben auch auf den Standpunkt des Kurators an. Im Jahr 1967 lebte Bowie im Londoner Stadtteil Soho. Er wusste, was zu der Zeit in Manhattan vor sich ging, er hatte von Andy Warhol und der Factory gehört, aber er besaß nicht die Mittel, um in die USA zu reisen. Dann lernte er mit dem Tänzer, Pantomimen und Choreographen Lindsay Kemp einen echten Bohemien kennen. Kurz darauf traf er Hermione Farthingale, eine klassisch ausgebildete Tänzerin, die später seine Freundin werden sollte. Diese beiden vermittelten ihm das Wissen darüber, was Theater bedeutet. Er begriff sofort, dass es reicht, einen Raum zur Verfügung zu haben. Ab diesem Zeitpunkt wurde er für mich vom Performer zum Schauspieler, der all diese unterschiedlichen Rollen verkörperte.

Sie zeigen Kostüme aus den Phasen, in denen er Ziggy Stardust, Aladdin Sane und der Thin White Duke war. Welcher ist Ihr liebster Bowie-Charakter?
David Bowie selbst. Denn auch das ist eine seiner Rollen, und zwar diejenige, die er jetzt schon am längsten spielt. Die Person dahinter, die aber nicht in Erscheinung tritt, heißt David Jones. Es gibt da diesen Brief, in dem er erklärt, dass er seinen Namen von David Jones in David Bowie geändert habe. Dieses Dokument zeigen wir selbstverständlich, denn für mich markiert es diesen Wendepunkt.

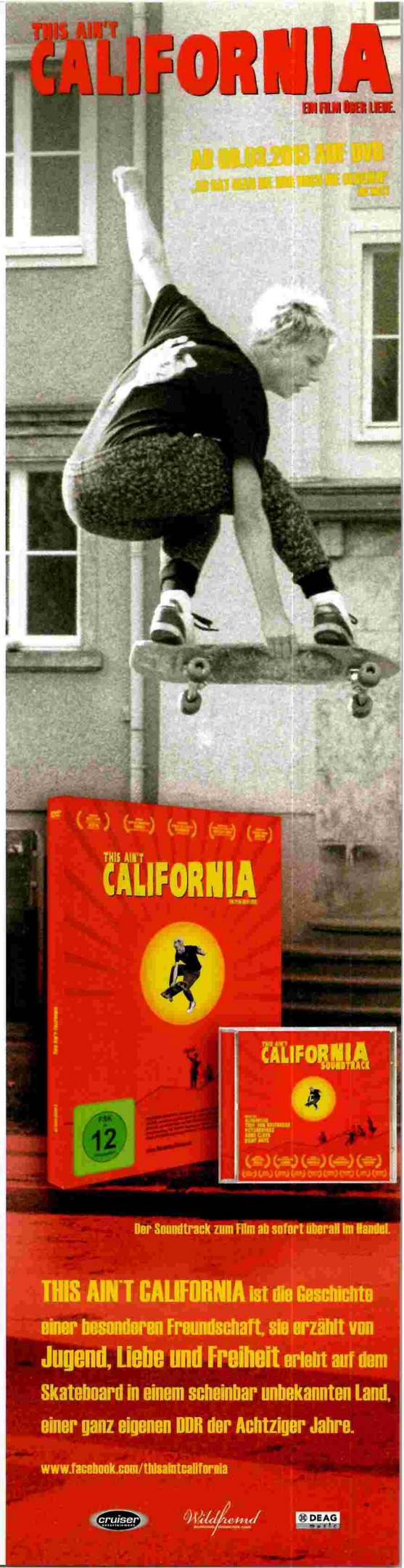
Was ist der überraschendste Fund, den Sie in Vorbereitung auf *David Bowie Is* gemacht haben?



Bei der Arbeit: Geoffrey Marsh in London

»Wir arbeiten seit zweieinhalb Jahren an *David Bowie Is*.

Das ist ein bisschen so, wie wenn man verheiratet ist.«



Das ist etwas, was mich eher amüsiert: »Space Oddity« gilt als Bowies Reaktion auf die Mondlandung. Allerdings schrieb er den Song Anfang 1969, genauer: am 13. Januar. Also zu einem Zeitpunkt, als die Mondlandung noch gar nicht stattgefunden hatte. Aber der Apollo 8 war es gelungen, den Mond zu umrunden, das war am Weihnachtsabend 1968. Keiner der Beteiligten hatte daran gedacht, dass man dabei ja auch die Erde würde sehen können und so gab es keine offizielle Erlaubnis, ein Foto von ihr anzufertigen – alle Bilder auf dem Film sollten dem Mond gewidmet sein. Ein Astronaut setzte sich über diese Anweisung hinweg und das so entstandene Bild landete am Anfang des Jahres 1969 auf dem Titelblatt der *Times* und des *Time Magazine*. Bis dahin dachte man, die Erde sei grün.

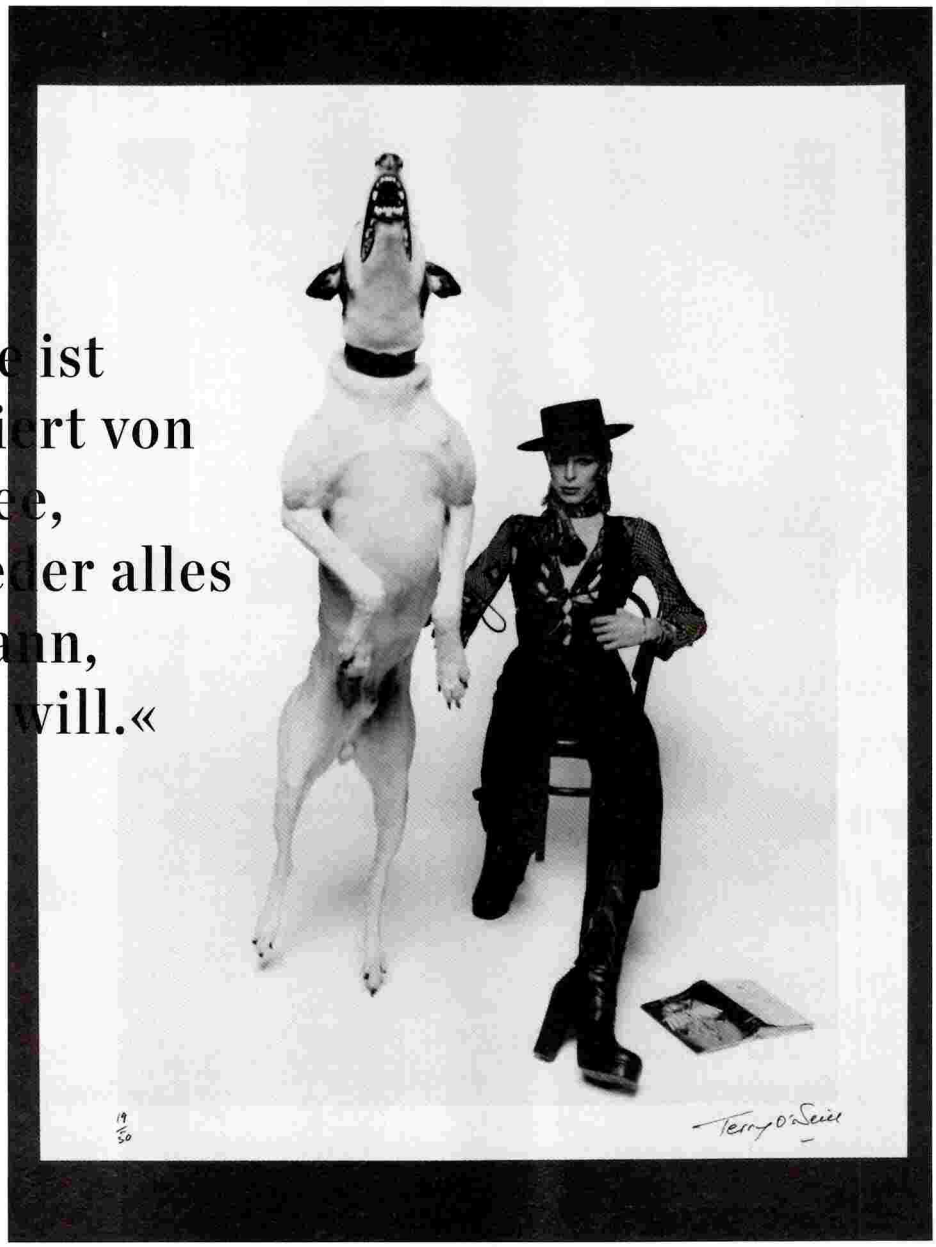
»Planet Earth is blue and there's nothing I can do«.
Genau! Erst danach begann man, vom »blauen Planeten« zu sprechen.

Man muss annehmen, dass solche Missverständnisse öfter passieren ...
Und sie werden immer und immer wiederholt. Und weil Bowie sich nie äußert, werden sie nie aufgeklärt. Das ist ein Grund für seinen Erfolg: Er bleibt ein ewiges Rätsel.

Umso überraschender kam die Ankündigung, dass er nach zehn Jahren ein neues Album herausbringen würde.
Ich weiß, es klingt ziemlich nerdig. Aber laut einer Statistik hat er in den 32 Jahren zwischen 1972 und 2004, als er aufhörte zu touren, 1000 Konzerte gegeben. Das macht alle elf Tage ein Konzert. Er ist ein Workaholic. Die Vorstellung, dass er sich von heute auf morgen ausschließlich um seine Tochter kümmert, erscheint da recht abwegig. Ich glaube, er arbeitet die ganze Zeit.

Aber was denken Sie, tut er den ganzen Tag?
Er ist damit beschäftigt, David Bowie zu sein! Natürlich war da

»Bowie ist fasziniert von der Idee, dass jeder alles sein kann, was er will.«



Beim Shooting für das Album *Diamond Dogs* 1974, FOTO: Terry ONeill (c) V&A Images

die Herzattacke. Aber wissen Sie, Marcel Duchamp hörte 1923 auf zu malen, weil er zu dem Schluss gekommen war, dass Schach die größere Kunstform ist. Er wurde darin sehr erfolgreich, 1933 vertrat er Frankreich sogar bei der Schach-Olympiade. Danach hat er nur noch ein einziges Kunstwerk geschaffen, das er vor der Öffentlichkeit verbarg. Ich bin sicher, Bowie kennt diese Geschichte. Und es entspricht ihm einfach nicht, das zu tun, was alle anderen auch tun.

Lassen Sie uns über die Kostüme sprechen, deren Präsentation ja besonders aufwendig ist.
Für uns arbeiten zwei Leute, die sich den ganzen Tag mit nichts anderem beschäftigen als dem Arrangieren von Kostümen. Es dauert einen Tag pro Outfit, weil die Kleiderpuppen mit Polstern an den Körperbau des Originalträgers – in diesem Fall Bowie – angepasst werden. In der Ausstellung werden insgesamt 16 seiner Kostüme zu sehen sein: die von Freddie Burretti designten Catsuits der Ziggy-Stardust-Zeit, die spektakulär ausladende Hose von Kansai Yamamoto, aber auch ein Anzug, den er als Teenager trug und den er mithilfe von Filzstiftlinien elaborierter aussehen lassen wollte. Was sie alle gemeinsam haben, ist, dass sie für sein Verständnis von Identität stehen. Bowie ist fasziniert von der Idee, dass jeder alles sein kann, was er will. Seine Botschaft seit den frühen 70ern war: »Schaut nicht mich an, schaut auf euch selbst! Ihr könnt alles sein, tragen und tun, was ihr wollt und jede beliebige Sexualität leben.« Man muss sich klarmachen, dass man damals noch dafür verprügelt werden konnte, wenn man mit Pornoheften erwischt wurde – oder ein Album von ihm besaß. Er aber sagte: »Wenn es gut läuft, hat jeder von uns ein paar Jahrzehnte auf dieser Erde, ich werde mich also nicht darum kümmern, was andere von mir denken. Und ihr solltet das auch nicht tun.« Darin besteht sein Glamour und das drückten auch seine wechselnden Charaktere – und damit seine Kostüme – aus. David Bowie war immer jemand, der sich von der Vergangenheit befreien wollte, um Platz zu machen für etwas Neues.

Die neue Single klingt doch aber einigermaßen nostalgisch.
Ich glaube, das Gegenteil ist der Fall. Er ist keine nostalgische Person, und genau das war auch der Grund, warum er Berlin als Thema von »Where Are We Now?« gewählt hat. Sicher schaut er zurück. Aber diese Welt, die er da besingt, gibt es so nicht mehr. Sie ist vom Winde verweht. Wenn man genau hinhört, sagt er: Unsere Erinnerungen halten uns zurück. Und er entledigt sich dieser Erinnerungen. Genau derselbe Gedanke liegt der Ausstellung zugrunde: Er will auch dieses Zeug aus dem Weg schaffen, um danach Platz zu haben für Neues. Und deshalb wird *David Bowie Is* auch keine reine Retrospektive sein. Der Mann ist schließlich am Leben und hat noch eine ganze Karriere vor sich.

»Es hilft, dass ich kein Fan bin und eine gewisse Distanz mitbringe.«

DAVID BOWIE IS
23. MÄRZ BIS 28. JULI 2013
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

Das junge Label Tata Christiane lädt zu einer Reise in eine fantastische Welt, bringt mit seinen Kreationen Augen zum Leuchten und lässt Münder offenstehen. Selten wurden die Grenzen zwischen avantgardistischer Mode, Kostüm und Kunst derart raffiniert ausgelotet.

UNE MACHINE EXTRA-ORDINAIRE

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin
BILDER: Tata Christiane

In Frankreich ist sie ein weit verbreitetes Phänomen: Die Tante Christiane. In den Jahren von 1935 bis 1955 stets unter den Top Ten der beliebtesten Vornamen im Lande, sind die Christianes nun in allen Variationen und Facetten über das ganze Land verteilt. Alleine 1947 kamen 11.853 potenzielle neue Tanten hinzu. Die Christenheit, damals noch etwas präsenter als heute, freute sich, und in Paris bedeckten die Röcke noch die Knie.

Dass im Jahre 2007 Hanri Gabriel und Julie Bourgeois ihr Label ausgerechnet Tata Christiane nennen (*Tata* ist die französische Koseform für Tante), mag erstaunen. *Bourgeois* oder konservativ ist an ihren Entwürfen absolut gar nichts. Sieht man die avantgardistischen Designs, merkt man schnell: Tragbarkeit ist Nebensache und die »nette Tante von nebenan« verdammt weit weg.

»Wir waren auf einem Pariser Flohmarkt«, sagt Chefdesignerin Julie Bourgeois. Sie trägt vier verschiedene Schichten aus den unterschiedlichsten Materialien in mindestens 14 Farben übereinander und sieht kein bisschen kostümiert aus. »Hanris kleine Schwester war dabei, blieb ständig an den Ständen stehen und rief bei den extravagantesten, verrücktesten Kleidern: ›Das wäre was für Tata Christiane!‹« So entstand der Label-Name; eine Hommage an Hanri Gabriels Tante. Er nennt sie »höchst eigen«, die knallroten langen Haare seien noch das Normalste an ihr. Julie Bourgeois bezeichnet die Dame lächelnd als *une machine extraordinaire*.

Eine Beschreibung, die auch äußerst gut auf das Künstlerkollektiv um Tata Christiane passt. Tatsächlich geht es in ihrer Arbeit um weit mehr als Mode. *Tata* ist eine ganze Welt.

Die beiden Designer kennen sich seit ihrer Schulzeit in Marseille, anschließend zogen sie gemeinsam nach Paris, um zu studieren (Julie Bourgeois : Literatur und Philosophie, Hanri Gabriel: Architektur). Vor allem aber waren sie auf der Suche nach Auftrittsmöglichkeiten für ihre Band Aniaetleprogrammeur. Die Mode trat erst später in den Vordergrund. »Die Musik war definitiv zuerst da«, sagt Bourgeois und rückt ihre übergroße Brille zurecht. »Die Band ist keinesfalls ein Nebenprojekt.« Soeben erschien das neue Album, *The Friendly Expectations Of The Stars*: Industrial-Elektro mit Punk-Attitüde.

Das Label für ein anderes Leben: Tata Christiane

Tata Christiane

Als Bourgeois und Gabriel von Paris die Nase voll hatten, suchten sie Zuflucht in Berlin und trafen hier auf den Fotografen und Videokünstler Valquire Veljkovic, der aus Hamburg stammt. Er schloss sich dem Kollektiv an und übernahm die Verantwortung für Videos, Fotografien und sämtliches Artwork. Nicht nur geografisch haben die drei Künstler ihren Platz gefunden, auch künstlerisch ist dieser interdisziplinäre Austausch extrem fruchtbar und produktiv.

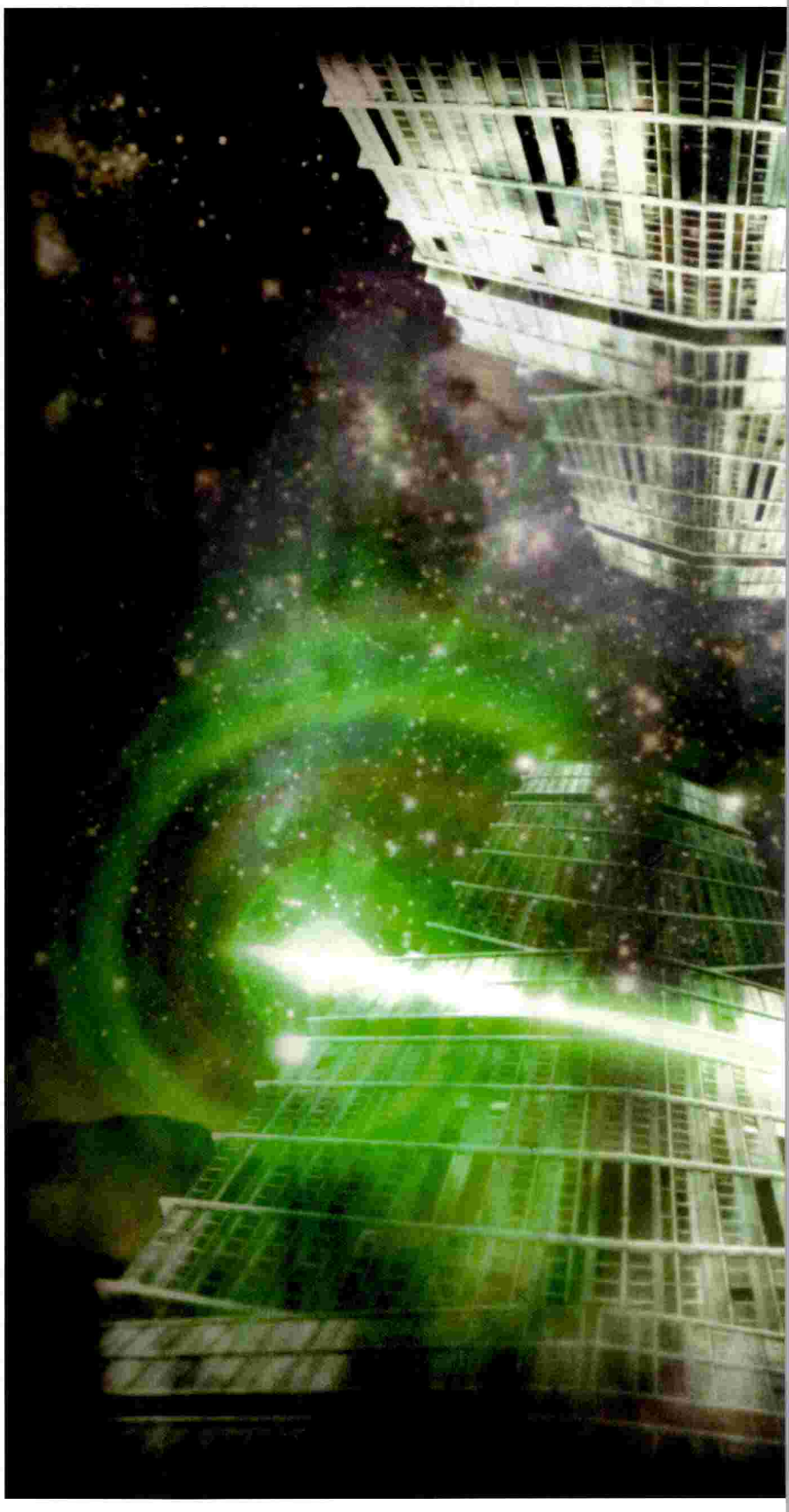
Ob Tata Christiane allerdings mit ihren unzähligen Farben und dem aufregenden Materialmix auf dem minimalistischen deutschen Markt Fuß fassen kann, bleibt zu bezweifeln. Das Label inspiriert zwar, polarisiert aber auch.

Ein Farbdiktat wird es nicht geben. »Ich möchte niemandem vorschreiben, was er oder sie zu tragen hat«, sagt Bourgeois etwas nachdenklich. »Für mich ist Mode die Projektion meiner Fantasie, und die ist nun mal bunt.« Richtig dosiert kann Tata Christiane den Trägern dazu verhelfen, spielerisch Risiken einzugehen, ohne zum »Modeopfer« zu werden. »Ich möchte, dass jeder sein Ding macht und nicht auf andere hört«, so Bourgeois.

Die Stimmung kippt etwas, als die Designerin sich an eine Situation in ihrem Atelier erinnert. Sie wirkt plötzlich bedrückt und fast trotzig. »Eine ältere, elegante Dame kaufte neulich bei mir eine ausgefallene Jacke und strahlte über das ganze Gesicht, als sie den Laden verließ. Am nächsten Tag kam sie jedoch geknickt zu mir zurück und bat mich, die Jacke zurückzunehmen. Ihr Geld wollte sie nicht wiederhaben.« Julie Bourgeois steht auf und schüttelt ungläubig den Kopf. »Ich war total verwirrt, bis ich draußen vor dem Laden ihren Ehemann sah, der sie gezwungen hatte, das Stück zurückzubringen. So etwas darf nicht passieren!«

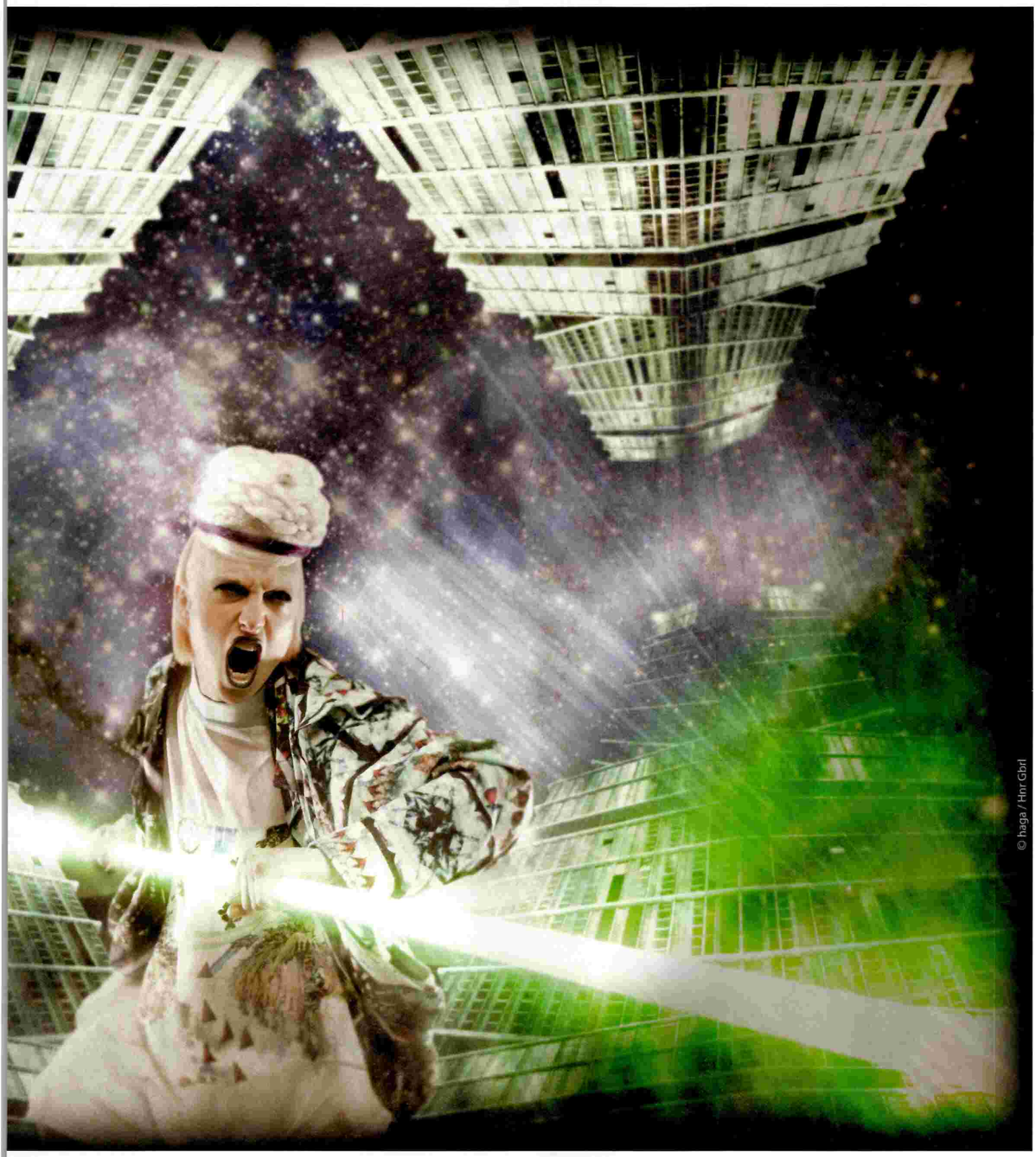
Die Marke Tata Christiane steht auch für Freiheit und soll kein abstrakter Traum bleiben. In naher Zukunft würde Julie Bourgeois am liebsten Björk einkleiden. »Vielleicht sind wir das Label für ein anderes Leben«, sagt die Künstlerin. »Aber ich möchte, dass das andere Leben jetzt beginnt.«

TATA CHRISTIANE
COMET CLUB
A SPRING SUMMER 13 COLLECTION



Kleid, Kunst oder Kostüm? Tata Christiane lässt Grenzen verwischen

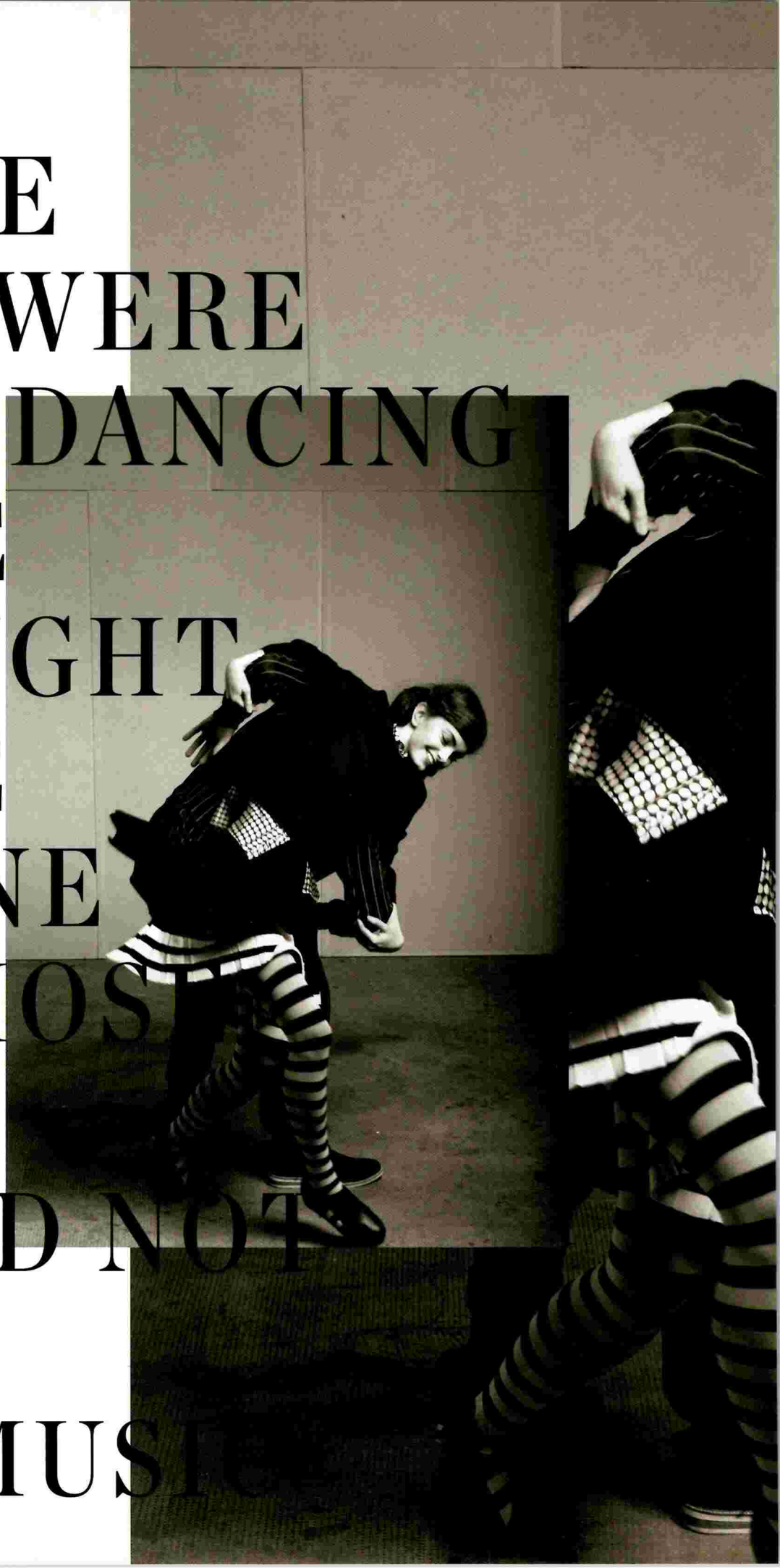
»Für mich ist Mode die Projektion meiner Fantasie –

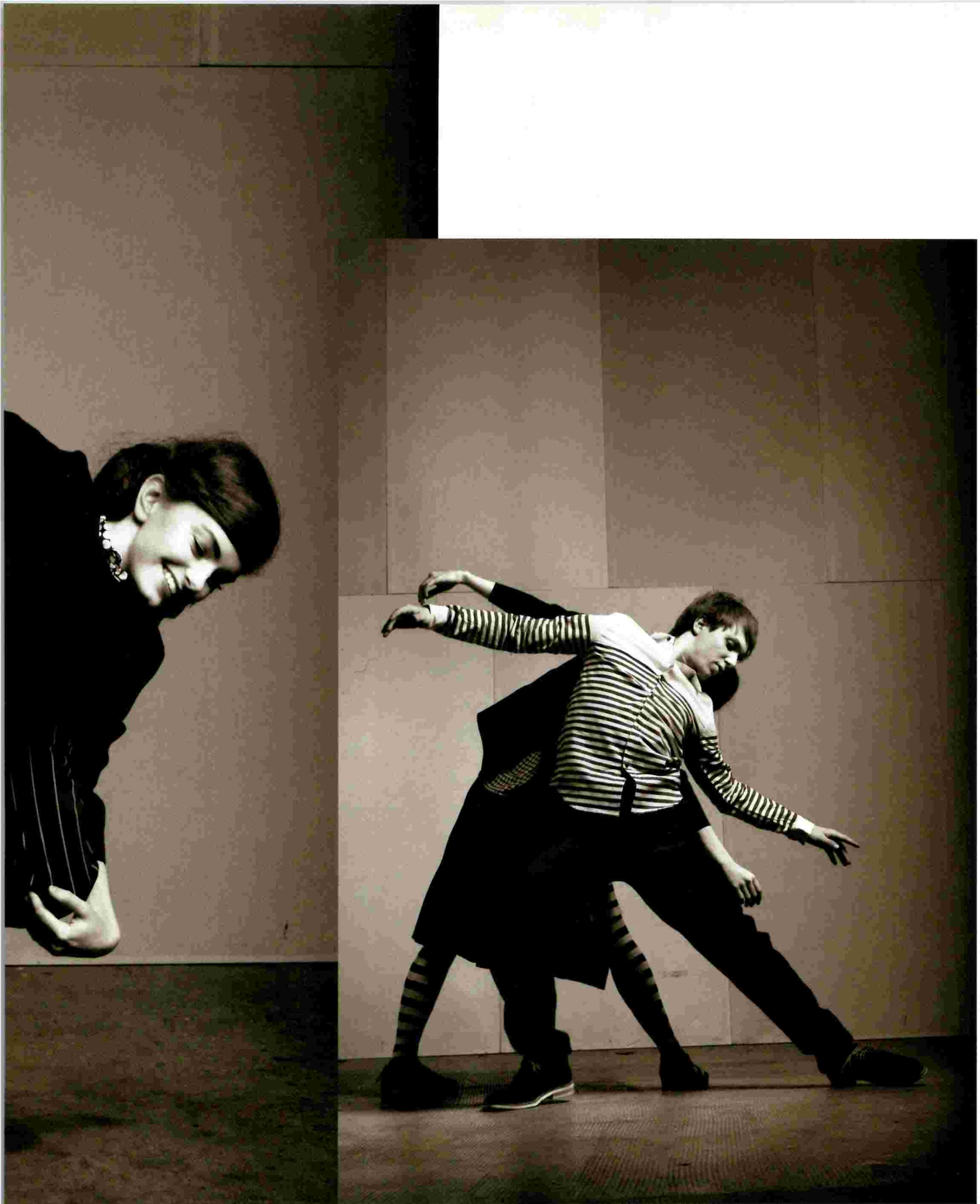


und die ist nun mal bunt.«

AND THOSE WHO WERE SEEN DANCING WERE THOUGHT TO BE INSANE BY THOSE WHO COULD NOT HEAR THE MUSIC

Friedrich Wilhelm Nietzsche





ER HEMD: Opening Ceremony by adidas
HOSE: Raphael Hauber
SCHUHE: Hamlet

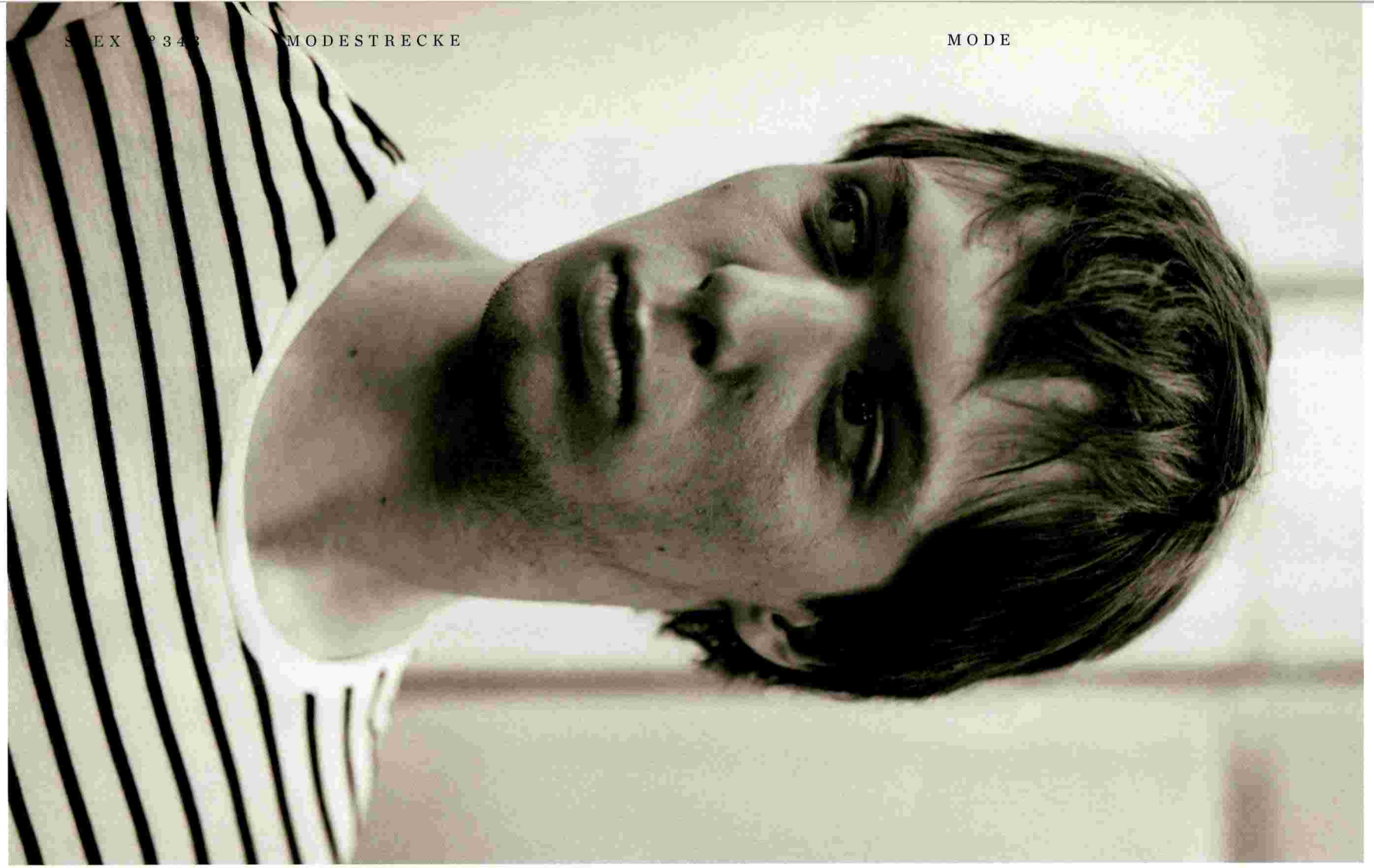
SIE OBERTEIL: Jil Sander
BLUSE: Esprit
ROCK: Y3
SCHUHE: Raphael Hauber

MOVEMENT NEVER LIES

Martha Graham

ER JACKE: Y3
SHIRT: Laend Phuengkit
HOSE: Hannes Roether
SCHUHE: Converse

SIE JACKE: Marcel Ostertag
TOP: Opening Ceremony by adidas
ROCK: Susanne Bommer
TIGHTS: Falke



ER SHIRT: Filippa K

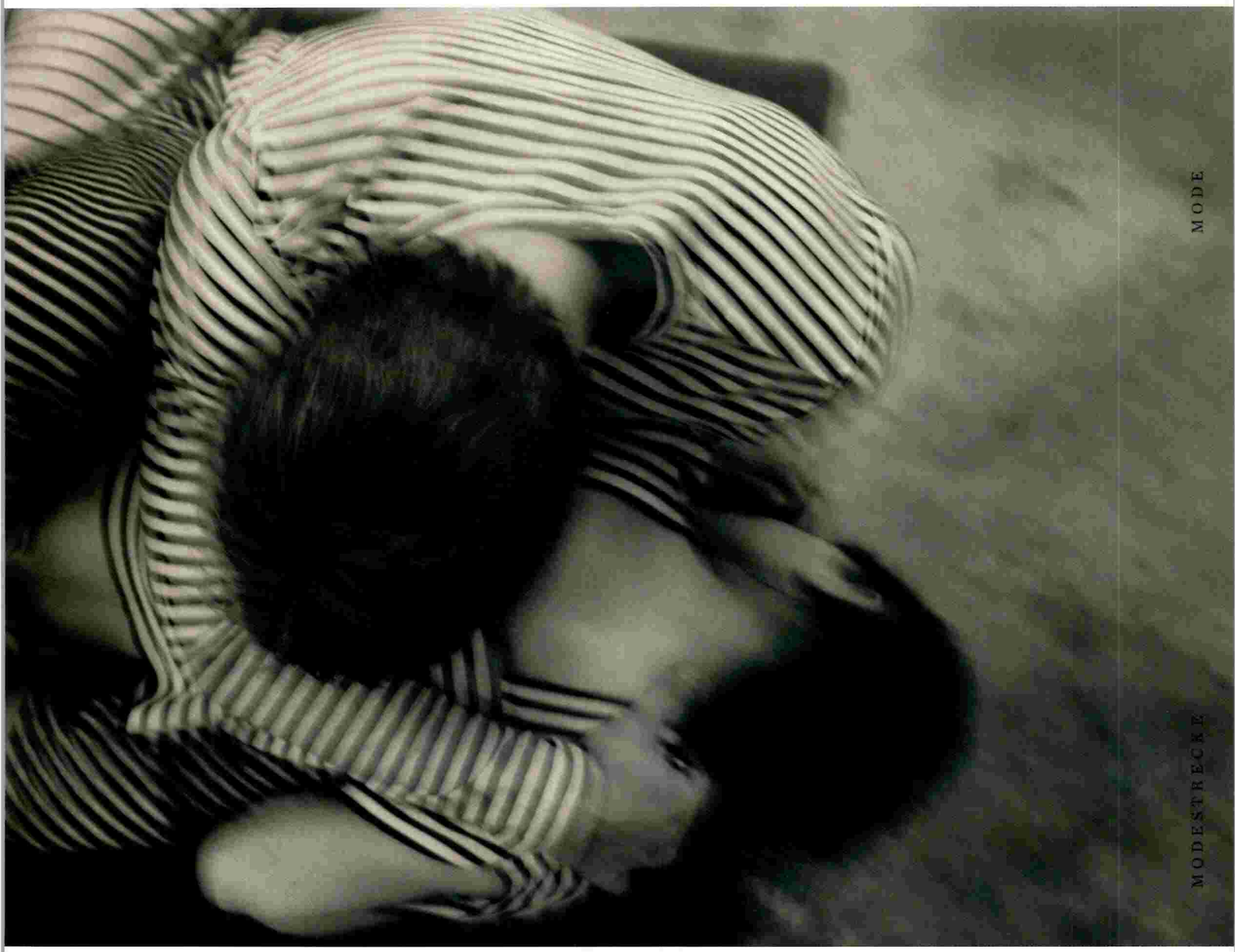
DANCING IS JUST DISCOVERY, DISCOVERY, DISCOVERY

Martha Graham

SIE OBERTEIL: Jil Sander
BLUSE: Esprit

IF YOU ARE DATING A DANCER, RAISE YOUR HAND

IF NOT, RAISE YOUR STANDARDS

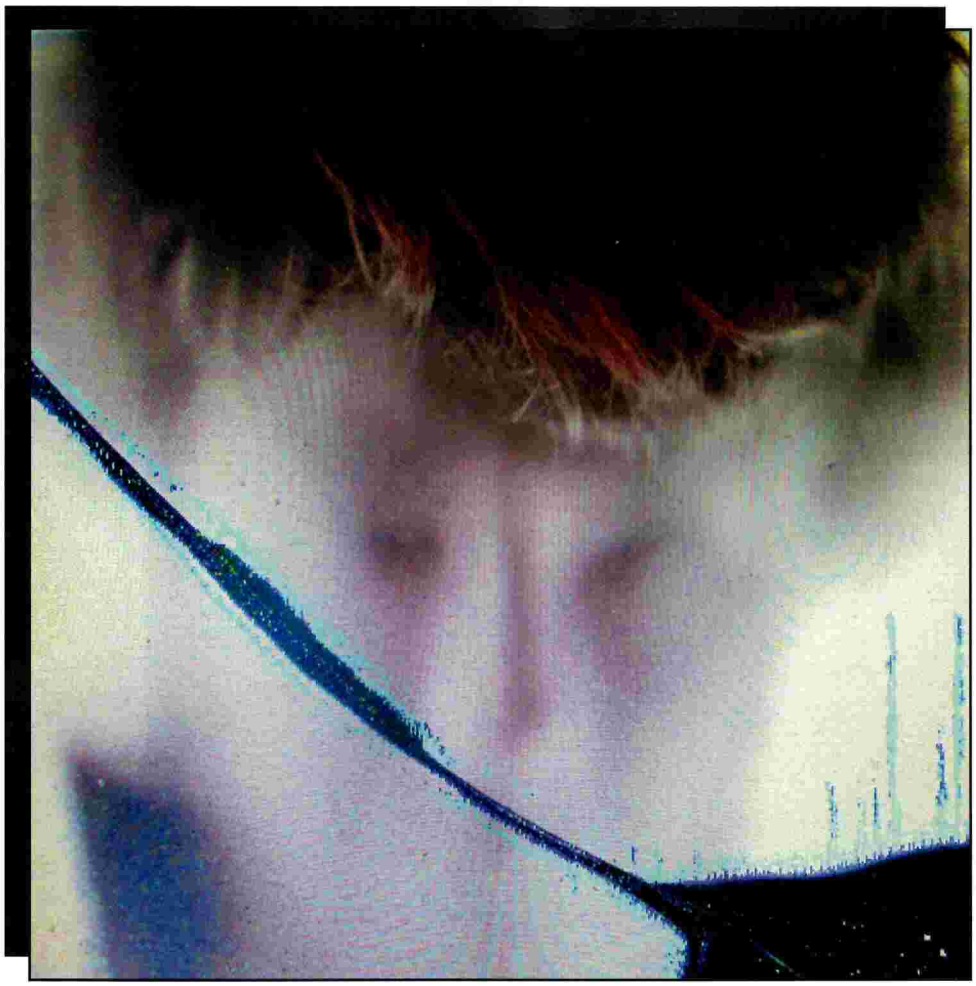


ER SHIRT: Replay
HOSE: Herr von Eden

SIE TOP: Strenesse
ROCK: Esprit

PRODUKTION & STYLING: Alexandra Dietl – *www.alexandradietl.de*
FOTOGRAFIE: Michael Donath – *www.michaeldonath.com*
CAMERA SUPPORT: Leica Fotografie International
POSTPRODUCTION: recom – *www.recom.de*
LOCATION: Halle 6 – *www.halle6.net*
MAKE-UP: Tamara Kraner
HAIR: Stefan M. Pauli (Institut Kérastase) – *www.salonpauli.de*
TÄNZER: Annie Bertinshaw, Aleks Theo Šišernik

ALBUM DER AUSGABE
Doldrums
Lesser Evil



DOLDRUMS
LESSER EVIL
SOUTERRAIN TRANSMISSIONS / ROUGH TRADE

Mit Doldrums stehen plötzlich ein paar Tische aus Stahl im Klassenzimmer der hypnagogischen Schule, die Milchglasscheiben kriegen ein paar Kratzer.

TEXT: Tobi Müller

Airick Woodhead alias Doldrums singt wie so viele der smarten Hipsterfraktion: in etwa so, wie man sich einen elisabethanischen Jungen vorstellt, der eine Frau spielt, weil die Bühnenkonvention zu Shakespeares Zeit keine »echten« Frauen erlaubte. Hinzu kommt bei dem in Toronto geborenen, nun in Montreal lebenden Musiker zuweilen dieses leichte Quengeln, das man von Animal Collective kennt. Man denkt auch an eine imaginäre ältere Schwester von Grimes, mit der Doldrums auf Tour war – oder an deren jüngeren Bruder. Woodhead singt zwischen den Geschlechtern und zwischen den Zeiten.

Aber was heißt hier »singt«? Doldrums' Debütalbum lässt nichts ohne hörbare digitale Kratzspuren stehen. Woodhead mag Effekte und Übersteuerungen, manchmal auch, um die Elfenhaftigkeit seiner doch auch hübschen Popmusik wieder näher ans Noise-Paradigma zu rücken, das ihn laut Beipackzettel geprägt haben soll. Mit Doldrums stehen plötzlich ein paar Tische aus Stahl im Klassenzimmer der hypnagogischen Schule, die Milchglasscheiben kriegen ein paar Kratzer. Solche Halleffekte und Echos kommen ja nicht nur von Watte und Moos, da muss auch etwas Hartkantiges im Spiel sein.

Wie so mancher Erstling will auch *Lesser Evil* schrecklich viel. Club-Feel mit Krach paaren, darin Harmonien verstecken, die den Namen verdienen, und dazu möglichst clever singen. Alles möglichst alleine, immer und überall. Ich stelle mir Unmengen an Ritalin vor, die Woodhead versteckt in seinem Laptop um die Welt schleppt. Oder eine schwierige Kindheit in einer sackteuren Privatschule, so teuer, dass man Pop schon als Leistungskurs belegen konnte, als das in Deutschland noch als Freizeitschrulle einzelner Feuilletonredakteure galt. Kurz, der junge Mann will beweisen, aus welch edlem Holz er geschnitzt ist. Aber er zeigt das eben immer auch so eindringlich, dass es mehr als nur ein anerkennendes Nicken besagter Redakteure setzt.

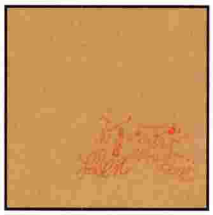
»Anomaly« ist jener blecherne Elektropopsong, den Portishead sich vielleicht wünschen würden. »Sunrise« erscheint als zweiminütige Skizze, in der mehr ungewohnte Harmoniewechsel und Ideen stecken als in vielem, das viel Pet Shop Boys und Scritti Politti gehört hat. Es wirkt natürlich sehr souverän, wenn man so einen Kreativsack nach zwei Minuten einfach zumacht, weil man denkt, dass sich Song und Sentiment nun zu Ende erzählt haben. Und auf den auch mal erwartbaren Wegen, die die Vintage-Elektronika nehmen, hört man etwas über die erwartbaren Melodien hinaus. Davon versteht Woodhead bereits mehr als Panda Bear, nach dem er manchmal klingt. Fast hat man das Gefühl, Doldrums müsse sich vom globalisierten Hipster-Klangkleid noch etwas emanzipieren. Von den chorhaften Schichtungen, vom Hallexzess, vom Noise-Schick, zumindest dort, wo er dekorativ wirkt.

Doch das harte Gedengel des zarten Knaben macht viel Spaß, wenn er damit nicht Gefühle beschwört, sondern Intensitätswechsel herstellt, und zwar rein rhythmisch. Aus dem Doldrums-Umfeld – neben Grimes zählen auch Purity Ring dazu – will mir niemand sonst einfallen, der rhythmisch so komplex arbeitet wie Woodhead, etwa im Titeltrack »Lesser Evil«. Während die Stimme eher in der Mitte des Klangbildes schliert, hört man vorne und hinten elektronisch verfremdete Bässe, aber auch akustische Snares, warme Toms und viel Holz der Drumsticks, die den Track weniger durchlöchern als ihn in einer hohen Intensität halten.

Am schönsten klingt diese Elfe aber, wenn sie doch noch aus vollem Halse singt wie im letzten Stück »Painted Black«: Ein Bassecho aus Dubstep-Gefilden trifft auf eine Gesangslinie wie vom frühen John Cage, gesungen von Robert Wyatt, nur viel kräftiger. Spätestens hier merkt man: Woodhead ist ein zu gewiefter Komponist und vor allem Arrangeur, um sich den Klang von stilistischen Moden diktieren zu lassen. Schon nach einem Durchgang des Albums schwitzt der Kopf. Der letzte Track ist ein Ausblick, wohin die Reise auch mit weniger Trendgepäck gehen könnte. Ist es Zufall, dass das Tempo jetzt dem Choral nahekommt, dass die Ballade winkt? Kann es sein, dass Mr. Woodhead mal im Kirchenchor sang? Und sollte das stimmen mit dem Knäblein im edlen Internat, könnten wir dann mit dem einfältigen Klassen-Diss wie letztens bei James Blake aufhören, als es plötzlich wieder ein Problem zu sein schien, dass ein Junge aus der Mittelschicht kam?

Am schönsten klingt diese Elfe, wenn sie aus vollem Halse singt.

Tocotronic
Wie wir leben wollen
Vertigo Berlin / Universal Music
Album



Nach einem Sabbatjahr, das intensiv zur Vorbereitung des neuen Albums *Wie wir leben wollen* genutzt wurde, kommen Tocotronic nun mit einem 17 Stücke umfassenden Riesen daher, der erst mal das tut, was Riesen häufig nachgesagt wird: erschlagen! Für das wohl komplexeste Album in der Geschichte dieser Band benötigt man etwas mehr Zeit, das sei vorab erwähnt. Wirkten die von Lowtzow'schen Texte über die Jahre immer wie ein Puzzle, dessen Einzelteile sich vermehrten, zeigten sich die vier Musiker spielerisch immer versierter und hat man sich an diese Entwicklung quasi schleichend *gewöhnt*, so dehnt sich das Universum von Tocotronic nun auch auf einer weiteren Ebene aus: im Klang!

Bei den Aufnahmen im Candybomber Studio in Berlin-Tempelhof haben die vier Musiker unter Einsatz antiquierter Technik aus den 1950er-Jahren und in erneuter Zusammenarbeit mit Moses Schneider einen Sound konserviert, der einen regelrecht in sich einsaugt. Wie eine Höhle, die mit einem tief verborgenen Geheimnis lockt. So zieht sich die räumliche Tiefe durch alle Stücke, wenn sie sich auch ganz unterschiedlich äußert. *Wie wir klingen wollen*, sozusagen. Eine Auswahl: Der von der vorab veröffentlichten Single bekannte »Pfad der Dämmerung« beginnt mit einem schnell geschnittenen Feuerwerk, nachts im Park, das einen mit in den Himmel zieht, vor explosiver Kulisse. Später dann »Neutrum«, in Form von Überlagerung und Widerhall, eher flüchtig, um dann doch wieder schnell tänzelnd den Boden zu berühren. Oder »Exil«, das nicht nur andere Räume betritt, sondern auch durch die Zeit zu reisen scheint. Die analoge Aufnahme – »Digital ist besser« war einmal –, das spontane und nur noch begrenzt editierbare Material, hat dabei etwas sehr Situatives eingefangen.

Auch wenn dieser Begriff in der Popmusik als Kriterium meist deplatziert wirkt, hat sich hier (musikalische) Authentizität eingeschrieben. Und diese geht über in die Form der Stücke, auch sie verkörpern eine neu erfundene Originalität. So hat die Ausdifferenzierung, das experimentelle Genre-Mash-up im lose geschnürten Korsett ›Tocotronic‹, weiter um sich gegriffen, mit langen Armen, fast Tentakeln, bis in die Country- und Western-Gefilde der Südstaaten (»Chloroform«), getragen von vielseitig-vielsaitigen Gitarren. Sowieso: Rick McPhail ist nicht mehr wegzudenken, ganz stark mitverantwortlich für die stetig fortschreitende Qualität in der Instrumentierung. Auch der Bass groovt wie nie zuvor, passt einfach perfekt. Die organische Musik von Tocotronic ist hier mehr als Schall und Wahn. Ohne retro zu sein – höchstens *retro-futuristisch* – inszenieren die 17 Stücke dabei oft die Atmosphäre eines alten Gruselfilms (kein Horror, kein Splatter – *Grusel!*), sind – wie etwa in »Warm und grau« – geisterhaft verspielt. In Verweisen auf Gegenwartsphänomene und Bedürfnisse, in Reflexionen über Körper, Tod und Leben, oft recht indirekt übertragen und im nächsten Moment ganz konkret, verlautet die mit der Zeit souverän gewordene Stimme des selbsternannten Plüschophilen (im grandiosen »Neue Zonen«, wohl mit Kusshand an Cosima von Bonin): wie man denn nun leben wolle, wie sich aus den Beobachtungen, die diese Band über zwei Jahrzehnte vertont hat, Ideen ergeben haben – Angebote, nicht von oder für die Kunst zu leben, sondern *in ihr*. Die Texte sind dabei durchzogen von einer süßlichen Morbidität, einem Interesse für Geister und Gespenster – weniger programmatisch, mehr mit Sehnsucht: »Wir können davon lernen, wie wir leben wollen.«

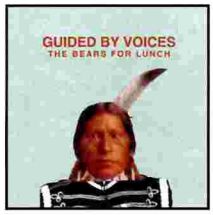
Das offenbart den Albumtitel nicht als Frage, sondern als eine mögliche Ernte: Die einst gesäten Gedankenspiele haben in 20 Jahren Reifezeit süße Früchte hervorgebracht; Tocotronic klingen angekommen – pflücken jetzt! Aufgehend in wunderbarem Sound verweist *Wie wir leben wollen* dabei augenzwinkernd auf etwas, das bei all dem Heckmeck schnell vergessen wird: Es handelt sich hierbei um Musik!

Hendrik Otremba

Guided By Voices
The Bears For Lunch
Fire Records / Cargo
Album

The Bears For Lunch ist das erste Album von Guided By Voices seit … ein paar Wochen. Im Gedächtnis geblieben ist Robert Pollards Trio vor allem als jener Sidekick der Ära Pavement, der nach dem Ende von Pavement selbst für eine Weile als Leitwährung des Indie-Rock kursierte. Guided By Voices hatten sogar noch niedrigere Studiokosten und hielten es insgesamt noch mehr *low* als ihre Kollegen. Dabei ist nicht zu vergessen, dass Guided By Voices fast zehn Jahre lang das Hobby des Schullehrers Pollard gewesen waren, bevor sie um 1993 mit *Vampire On Titus* ihren Durchbruch erlebten. Was dann folgte, waren die üblichen Dramen. Wie Mark E. Smith und Brix Smith, wie Morrissey und Johnny Marr, so leidenschaftlich gingen wohl Hauptsänger und Songschreiber Pollard und Gitarrist Tobin Sprout miteinander um. Die Trennung erfolgte 1996. Pollard aber machte weiter.

Seit 2011 spielt er nun wieder gemeinsam mit Sprout und Schlagzeuger Kevin Fennell, und Guided By Voices haben sie sich derart in einen Rausch gejammt, dass im Jahr 2012 ganze drei Alben erschienen, die Pollard mit zwei zusätzlichen Soloveröffentlichungen flankierte. Insgesamt wohl doch zu viel des *Do-It-Yourself*, schließlich schreibt Pollard nicht nur diese mehrfach durchwirkten Texte, sondern gestaltet auch noch Cover und Layout der Veröffentlichungen. Im Gegensatz zu den Soloalben *Mouseman Cloud* und *Jack Sells The Cow*, bei denen Pollard immer wieder reedmäßig-muckerhaft kunsthandwerkelt, bietet ihm Guided By Voices das bitter nötige Korrektiv. Das zeigten schon die ersten beiden 2012er-Alben (*Let's Go Eat The Factory* und *Class Clown Spots A UFO*), vor allem aber auf der jüngsten Veröffentlichung *The Bears For Lunch* gewinnt die Band durch Verästelungen von Sounds, die Pollards sonst so roh schraffierten Gitarren feine Spitzen beibringen: Die Songs von Tobin Sprout bilden die Höhepunkte.



In den Jingle-Jangle-Gitarren des Songs »Waving At Airplanes« klingt eine weite Reise wider, als hätten sie den Ozean mehrere Male von der Westküste der USA hinüber ins Wimp-Paradies Glasgow gekreuzt, um dann zurückzukehren und über Land nach Dayton, Ohio, zu fahren. Überhaupt steht der Bubenstimme Sprouts diese surrealistische Exaltiertheit, mit der er in »Waking Up The Stars« das Firmament durchschwebt und die in »The Corners Are Glowing« an die lässige Manieriertheit der Television Personalities erinnert. Diese Zusammenarbeit macht es also aus, so schaffen es auch Pollards Sattelschlepper wie »Hangover Child« über die endlosen Pisten, und der 1:49-Song »The Challenge Is Much More« erhält das bisschen Quecksilber, das er benötigt. Dass sie zurück sind, ist egal – dass Guided By Voices da sind, hingegen wundervoll.

Christoph Braun

PVT
Homosapien
Felte / Rough Trade
Album

Der Evolution haben wir so einiges zu verdanken, unter anderem die Existenz unserer Spezies. Kreationisten mögen das anders sehen – nun, jedem seine Meinung. Das australische Trio PVT, fundamentalistischer Umtriebe unverdächtig, singt auf seinem vierten Album *Homosapien* denn auch keine Hymne auf die Schöpfung, sondern auf die »Evolution« (so ein Stücktitel). Das bevorzugte Transportmedium für ihre Botschaft ist neben dem auf dieser Platte erstmalig in den Vordergrund gerückten Gesang Richard Pikes ein Synthesizer älterer Bauart, dessen Arpeggi sich wie eine Doppelhelix durch die Songs winden und für den nötigen Mutations-Groove sorgen. Auch dort, wo weniger elementare biologische Vorgänge um die Entwicklung von Lebewesen Thema sind, sondern vielmehr allgemein menschlich-technische Fragen im Mittelpunkt stehen (siehe »Electric«, »Cold Romance« oder »Love & Defeat«), bleibt das Instrumentarium um den Synthesizer zentriert.

Schlagzeug und Gitarre bedienen die Brüder Richard und Laurence Pike zwar weiterhin, aber statt nach einer experimentellen Rockband klingt das Trio, dem noch Laptop-Produzent Dave Miller angehört, über weite Strecken mehr nach einer Synthie-Pop-Band mit musikalischem Forschungsauftrag. Songformate bilden das Grundgerüst der Versuchsanordnungen, auch gelegentliche Exkurse in die eigene Geschichte des Fachs werden berücksichtigt. Doch an keiner Stelle gewinnen archivarische Rekonstruktionsbemühungen der Stile vergangener Dekaden die Oberhand. Dass ausgerechnet im Titelsong die Gitarren in rockender Absicht dominieren, mag Zufall sein. Oder sollte darin so etwas wie ein Authentizitätsmissverständnis stecken? Echte Töne für echte Menschen? Dagegen spricht zumindest der Gesang, der stark elektronisch verfremdet und zerstückelt einsetzt: Auch der menschliche Faktor kann künstlich sein. Im Gesamtbild bleibt die Nummer »Homosapien« eher ein Farbtupfer, eingebettet in ein Spektrum aus analogen Generatoren.

Inhaltlich hat man den Rahmen weit gesteckt. Vom existenziellen »Shiver« bis zum gelassen instrumental vor sich pluckernden finalen Stimmungsbild »Ziggurat«, den mesopotamischen Tempelbauten gewidmet, werden nicht nur drängende Fragen der Gegenwart gestellt. Dabei entstanden die Texte des Albums vor der Musik, gemeinsam von Richard Pike und Dave Miller in London, Richards Wohnort, geschrieben. Ihre endgültige Vertonung folgte in Australien, wo der Rest der Band ansässig ist. Der ganze Vorgang ist insofern bemerkenswert, als man unter dem Namen Pivot früher mal eine Improvisationsgruppe war und Laurence zudem der Gründer von Triosk sowie mit Dave Miller Betreiber des Projekts Roam The Hello Clouds ist, die

beide für experimentellen Jazz stehen oder standen. Davon hat man sich hier eine gewisse Strecke entfernt. Auch vom früheren Label: Nachdem die letzten beiden Alben auf Warp erschienen, kommt ihre neue Platte bei der ziemlich jungen Adresse Felte in Brooklyn heraus. Die dürften sich darüber herzlich freuen. Freunde avancierten Liedguts ebenso.

Tim Caspar Boehme

Change The Beat – The Celluloid Records Story 1979-87 Strut / !K7 / Alive Compilation

Was ist das? »Qu'est-ce que c'est? Le Wildstyle!« 1983 flirten Electro und HipHop von der US-Ostküste mit Europa, in charmantem Akzent. Ein Jahr früher rappt der Sprayer und Maler Fab 5 Freddy immer wieder auch französisch, die Maxi heißt »Change The Beat« und gilt wegen der Zeile »Ah, this stuff is really fresh!« als einer der meistgesampelten HipHop-Tracks. John Lydon, der alte Sex Pistol, singt mit Afrika Bambaataa und Bill Laswell 1984 über die »World Destruction«, und Futura 2000 erzählt zusammen mit The Clash seine eigene Geschichte: vom Subway-Sprayer zum Kunst-Darling in Downtown – schon 1982 klingt das wie Stoff für die Geschichtsbücher. Die Wellen auf dem Atlantik wogen funky, angeschoben von Celluloid Records aus Paris und New York City.

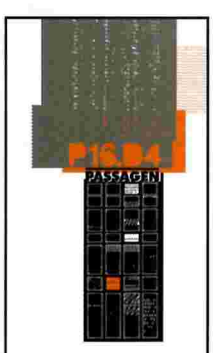
Wäre SPEX eine Literaturbeilage im Tiefdruck, der Musikbetrieb ein funktionierender Markt und besäße Popmusik tausend Jahre nach ihrem Entstehen allmählich akademische Legitimation, dann hätten wir es bei der vorliegenden Werkausgabe mit einem Schuber in Schweinsleder zu tun. Edelfedern und Professoren aus aller Welt würden lange Essays beisteuern, die Feuilletons und Magazine wären voll davon. Und dieses Magazin hätte ein Exklusivinterview mit den Verantwortlichen von Celluloid Records, mit Besitzer Jean Karakos und dem prägenden Produzenten und Bassisten Bill Laswell. Denn in den 80er-Jahren haben der Franzose und der junge Mann aus Michigan in New York die irrsten und stilistisch nachthaltigsten Kollisionen kuratiert, deren Unwahrscheinlichkeit man sich heute deshalb nicht mehr vorstellen kann, weil sie eben durch Läden wie Celluloid durchgesetzt wurden: Afrofunk mit New Wave, Rap mit Post-Punk und Downtown-Avantgarde, Punk mit Funk.

Man könnte behaupten, dass diese *clashes* sowieso in der Luft lagen, dass sich die Bronx mit Uptown, Downtown und Brooklyn zu mischen begann, in einer Stadt, die auch in Manhattan noch völlig anders, buh, billiger und gefährlicher war als heute. Und man könnte sagen, dass gerade der Kunstbetrieb ebenso schnell war, wenn nicht schneller, als es Anfang der 80er darum ging, die *street credibility* und das Funk-Parfum von Sprayern und Malern wie Futura 2000, Fab 5 Freddy und Jean-Michel Basquiat mit dem Glamour der Schickeria aufzuladen. Aber es geht nicht ohne windige Spürnasen wie Karakos. Und ohne angstfreie und inspirierte Produzenten wie Laswell erst recht nicht.

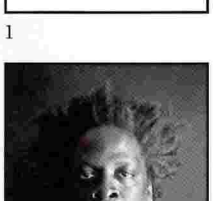
Heute, rund 30 Jahre später, nach einem oft spießigen Punk-Funk-Revival, aber auch nach der Gründung des Labels DFA mit der für eine gewisse Zeit sehr wichtigen Band LCD Soundsystem, klingt dieses

Werke VII

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen



1



2

3

Von Werner Herzog bekam man neulich eine interessante Antwort auf die Frage, warum er der heute jungen Generation so viel mehr zu sagen zu haben scheint als seinen Altersgenossen. Herzog sieht sein Leben als steten Wechsel zwischen einem Voranpreschen und Seiner-Zeit-Vorauseilen sowie einem Zustand des Abgehängtseins und des Gegenwartsverlusts. Die Anderen waren immer gerade woanders, mit der Zeit wurde aber unklar, ob zwischen all den zischenden biografischen Vektoren einer im Recht und die anderen im Unrecht waren. Irgendwann kriegt jeder recht, der lange genug irgendetwas identifizierbar durchhält. Die Gruppe P.D. (auch Permutative Distorsion oder Messehalle) und ihre diversen Nachfolgemodelle haben mich zu Beginn ihres Weges, der den neuer deutscher Punk- und Popmusik um 1980 mehrfach kreuzte, sehr interessiert: asketische Nerds mit schweren Brillengläsern. Das Interesse verlor ich in dem Maße, in dem ich im Laufe der frühen 80er die Überzeugung gewann, dass Noise und Industrial nur Wiederaufführungen alter Avantgardegesten vor einem Publikum zustande brächten, das halt 1913 nicht dabei war. Schwerer wog vielleicht der Eindruck des Studentischen.

Schaut man heute auf die Entwicklung des bald als P16.D4[1] (sowie über das eigene Selektion-Label) bis 1992 aktiven lockeren Zirkels von Leuten im Spannungsfeld von Klangforschung, Prog-Rock, Medienkunst und Para-Industrial, kriegt man eine beeindruckende Palette an Frühstadien von fast allem geliefert, was später in den digital-elektronischen 90ern bis zur Sound-Art der 2000er-Jahre interessant war – und zwar durchaus auch unter Popmusik-Gesichtspunkten. Genau von Pop haben sich P16.D4 aber ziemlich konsequent ferngehalten: keine interessanten Outfits, keine drastischen Bilder oder Titel (eher Anspielungen für ein gebildetes Publikum alter Schule, das sich mit Arno Schmidt auskannte), keine erkennbaren Verbindungen zu irgendwelchen »Lebensstilen«, die im weiteren Industrial-Umfeld wichtig gewesen wären.

Das jetzt in einer Box mit sechs CDs und einer DVD verfügbare Gesamtwerk *Passagen* (Monotype) der vor allem von Ralf Wehowsky geprägten Phase ab der Umbenennung in P16.D4 einschließlich zahlreicher Kollaborationen wie mit Merzbow oder dem geistesverwandten Achim Wollscheid zeigt, dass P16.D4 ganz etwas anderes machen wollten. In einer Zeit, in der Video, Drama, Image, Style-Kriegsmaschine, Rollenspiel und Gesamtkunstwerke die Popmusik übernahmen, versuchten sie, das Klangspektrum von Elektronik, Rock und Musique concrète ganz dem Zugriff von Pop zu entziehen, ohne auf der anderen Seite irgendeinem Klangpurismus zu verfallen. Dabei ist, das kann man jetzt im Überblick erfahren, Grundlagenforschung an der zeitgenössischen Klangumwelt im großen Stil durchgezogen worden, in allen denkbaren Versuchsanordnungen – und in hohem Maße genießbar, ohne kitschigen Rezeptionsmetaphern wie immersivem oder atmosphärischem Hören das Wort zu reden. Auch wenn mein spätes Erweckungserlebnis beim Durchhören von 20 bis 30 Jahre altem Material erst durch die fragwürdige Werk-Idee dieser Kolumne möglich wurde, da ich als Zeitgenosse irgendwann lieber Culture Club oder The Fall hörte.

Ein anderes grundlagenforscherisches Langzeitprojekt wurde Ihnen hier neulich schon ans Herz gelegt: Greg Tates funky Forschergruppe Burnt Sugar. Aus dieser und anderen Konstellationen ist MICAH GAUGH[2] hervorgegangen, ein Sänger, Dichter und Multiinstrumentalist, der etwas ganz Irres und schon lange Verlorenes zu bieten hat: die Neuerfindung des Jazzgesangs. Daran arbeitet er schon eine Weile, nicht nur mit Burnt Sugar, auch mit seinem eigenen Trio, in den Diensten von Leuten wie Arto Lindsay, auf einer HipHop-verwandten Solo-LP und immer mal wieder mit seinem Kumpel Kevin Shea von Storm & Stress und Talibam!. Hier nun auf *The Blue Fairy Mermaid Princess* (Africantape) hören wir das Urmodell: Aufnahmen aus den Jahren 1994, 1996 und 1997. Gaugh improvisiert frei mit seinem Saxofon in Triobesetzung und zwar so *casual*, dass man alles, nur keine Songstruktur, keine Worte erwartet. Die treten dann auch so lässig und neben das Mikro gehaucht auf, dass die Workshop- und Kneipenatmosphäre keinen Schaden nimmt – und dann sind sie plötzlich sehr, sehr dringend. Geradezu WICHTIG. Die Texte sind eigentlich nichts Besonderes. Keine ungewöhnlichen Gefühle oder ungewöhnlichen Perspektiven; nur das, was man seit Ewigkeiten zu sagen hatte, knapp und auf den Punkt erzählt, wenn man einen Saxofonlauf in einen gesungenen Text übergehen lassen wollte. Einnehmend ungeschützt und unerwartet jazzig; das heißt: aus einer Haltung, die sich das Leben als eine Reihe von Abenteuern und Zufällen vorstellt.

Das letzte Langzeitprojekt, an das wir uns heute gerne erinnern wollen, sind die Sun City Girls, deren überlebende Mitglieder, die Brüder Bishop, 2011 in Krefeld als BROTHERS UNCONNECTED[3] einen Auftritt hinlegten, der die zu unglaublich seltsamem Folk tendierende Seite der Girls auf dem Höhepunkt von Spannung, Dichte und menschlicher Elektrizität zeigt. Sogar der Titelsong meiner seinerzeit ersten Girls-LP ist dabei (»Horse Cock Phepner«) – und jetzt auf der Doppel-LP *Unrock The House* (Unrock) zu haben.

Mischmaschprogramm nach herkömmlichem Protokoll. Damals war es visionär. Auf zwei CDs kann man nun einen kleinen Ausschnitt davon nachhören. Einige Künstlernamen und Songtitel sind falsch geschrieben, das Datum der Tracks muss man auf discogs.com abfragen, und ein paar wichtige Werke fehlen, etwa Whitney Houston, die mit Laswells Band Material und dem Free Jazzer Archie Shepp am Saxofon die Ballade »Memories« covert. Das dürfte bei so einer Sammlung nicht passieren, aber man hat Celluloid wiederholt dubiose rechtliche Manöver nachgesagt. Also vergessen wir die hohen Weihen, weinen nicht länger einer besseren Edition nach und freuen uns auch so über die Compilation, die daran erinnert, warum wir doch nicht die geworden sind, die wir einmal werden wollten.

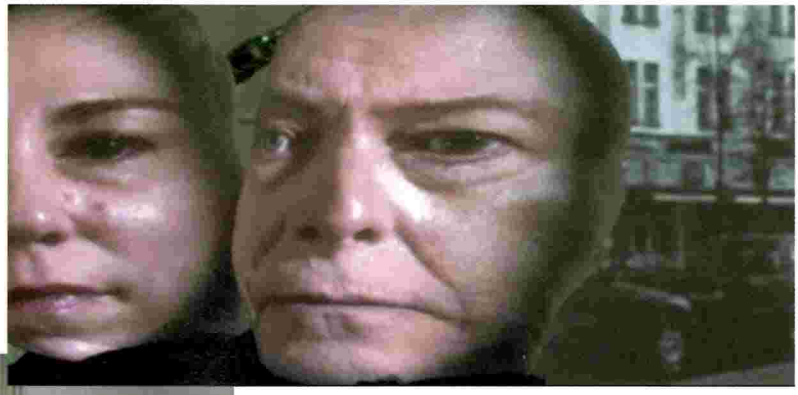
Diese Musik hat einen ähnlichen Effekt wie die TV-Serie *Mad Men*. Wo HBO die fortschreitenden 60er-Jahre und erste, offene Berührungen von männlichem Business, Warenwelt und weiblicher Emanzipation vorführt, zeigt die Celluloid-Zusammenstellung einen weit verzweigten Stammbaum einer Musik, die heute oft übernormalisiert und homogen das Marktgeschehen bestimmt. Es hätte anders kommen können, eine kurze Zeit lang war es anders. Ich meine: Funk, Rap, Dance und Post-Punk? Wer jetzt noch nicht eingeschlafen ist, höre hin!

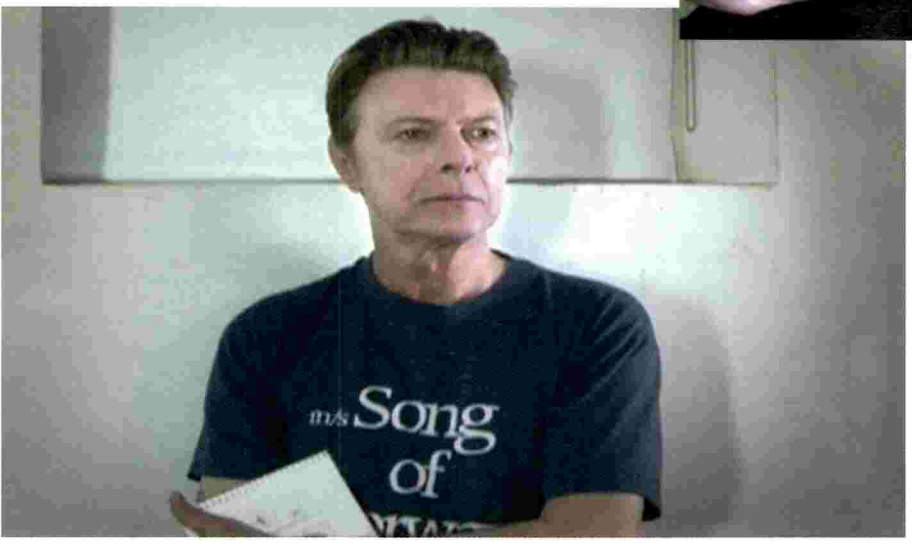
Tobi Müller

darauf noch einmal in der Diskothek Dschungel in der Nürnberger Straße zu sitzen oder sich an die Öffnung des ersten Grenzübergangs zu erinnern.

»Where Are We Now?« ausschließlich als Selbsthistorisierungs- und Musealisierungsgeste zu lesen, wäre etwas zu simpel. Natürlich ist es das auch, aber ein feierliches Eintauchen in Old Berlin wird allein schon durch Ourslers groteske Anordnung von Puppe und Rückprojektion unmöglich gemacht. So ist es diese Gleichzeitigkeit von Festgeklemmt-Sein und Bewegung, die das Video zu einer anrührend komischen Retrospektive macht.

Esther Buss





David Bowie »Where Are We Now?« (USA 2013)
REGIE: Tony Oursler

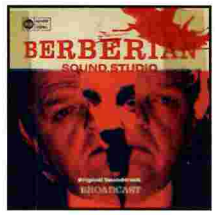
David Bowie
»Where Are We Now?«
Columbia / Sony Music Video

Der Schauplatz: ein Künstleratelier, kein Museum! Materialien, Werkzeuge, obskure Objekte liegen herum, Undefiniertes, Unfertiges. Auf einer Leinwand läuft ein Film mit Stadtansichten, schon in der ersten Einstellung wirft er sein Spiegelbild auf eine Glasplatte. Ins Zentrum des Kamerablicks rückt jedoch schnell ein schlaffes siamesisches Puppenpaar, eher abgewetzte Lappen als knuffige Körper, auf deren »leere« Köpfe die Gesichter von David Bowie und der Malerin Jacqueline Humphries projiziert sind. Sieht aus wie Kunst von Tony Oursler und ist es auch. Der amerikanische Video- und Installationskünstler, der mit eben diesen »Dummies« bekannt wurde – Puppen oder ausgestopfte amorphe Stoffobjekte, auf die Gesichter, einzelne Münder, Augen oder ganze Körper projiziert werden –, hat das Video zu »Where Are We Now?« gestaltet, in seinem Atelier in der Lower East Side, mit seiner Ehefrau (Humphries) als Mit-Akteurin. Oursler/Bowie: Das ist auch die Fortsetzung einer langjährigen Zusammenarbeit, die sich bewährt hat.

David Bowie – »a man lost in time«. Eingeklemmt in den Puppenkopf und mit dem Rücken zur Leinwand, ist er in »Where Are We Now?« auf der Suche nach der verlorenen Zeit: das Westberlin der 70er-Jahre, Entstehungsort von Teilen der Berlin-Trilogie (*Heroes* wurde hier aufgenommen, *Low* entstand teilweise in Berlin) und Wohnsitz des Musikers für etwa zwei Jahre. In dem Song versucht Bowie »seine« Stadt aus Erinnerungsresten wieder zusammenzubauen, wobei weniger Ereignisse zählen, als vielmehr Orte: der »Potzdamer Platz« (in den eingeblendeten Textzeilen mit Z geschrieben), das Kaufhaus KaDeWe, die Bösebrücke am ehemaligen Grenzübergang Bornholmer Straße. Auf der Leinwand hinter der Puppe setzen sich die Berlinbilder fort: eine Fahrt an der Mauer entlang, Straßenszenen, ein Hausflur, die Siegessäule. Bilder eines neueren Berlins, gefilmt in geschichtsträchtigem Schwarz-Weiß, dafür ziemlich *low key* und immer im Spannungsfeld zwischen Ikonisierung und Alltagsgrau, wehmütiger Rückschau und Gegenwartsbezug.

Auch der Text ist eine einzige Bewegung zwischen den Zeiten. Da wundert sich Bowie, dass man heute eine Bahn vom Potsdamer Platz nehmen kann, um kurz

Broadcast
Berberian Sound Studio
Warp / Rough Trade Filmmusik



Groß war die Trauer, als Trish Keenan im Januar 2011 starb. Die Sängerin von Broadcast erlag den Folgen einer Lungenentzündung, nachdem sie von einer Tournee durch Australien nach Birmingham zurückgekehrt war. Keenan lebte dort mit James Cargill zusammen, die beiden hatten Broadcast Mitte der 90er-Jahre gegründet, wenig später landeten sie mit der zum Quintett angewachsenen Gruppe auf Warp Records – als erste Band des Labels, die richtige Songs schrieb, getragen von Keenans Stimme, die klingt wie ein Mädchen voller Freude, Songs wie invertierte Wunderländer, unter denen jedoch Abgründe brodeln.

Broadcast ohne diese Stimme? Eigentlich undenkbar. Erst mit *Berberian Sound Studio* leuchtet jetzt auf, wie James Cargill weitermachen kann. Er behält den Namen Broadcast bei – welch liebevolle Geste! – und produziert Filmmusik. *Berberian Sound Studio* ist der Titel der zweiten Regiearbeit des 1971 geborenen Briten Peter Strickland. Auch wenn der Broadcast-Score eher auf einen retrofuturistischen Agententhriller schließen ließe, handelt es sich dabei um etwas anderes. Um einen Post-Meta-Horrorfilm, wenn das Abzählen der Bruch- und Reflexionsebenen denn stimmt. Der Held jedenfalls hört auf den Namen Gilderoy, ist kleingewachsen, trägt eine braune Strickjacke und arbeitet in den 1970er-Jahren als Toningenieur an der Tonspur eines italienischen Horrorfilms.

Man sieht, wie Gemüse zermanscht wird, Karotten, Tomaten, fies und saftig und spritzend. Darin besteht die Aufgabe für Gilderoy: zu simulieren, wie es klingt,

wenn Blut schnell rinnt. Broadcast müssen die Filmmusik zu dieser Klangkulisse also auf eine Bedeutungsebene zweiter Ordnung hieven. Das machen Cargill und Keenan, die an der Konzeption und teilweise auch an den Aufnahmen noch beteiligt war, so, wie sie sich bereits in früheren Broadcast-Zeiten der Vergangenheit angenähert hatten. Retro steht hier lediglich für ein Register unter vielen anderen, unter analogen Synthesizern, die Blasen werfen, unter klassischen Mitteln wie dem Ticken vieler schwerer Uhren, unter Feldaufnahmen. Der Trick, das wird im Verlauf dieser ersten Arbeit einer neuen Broadcast-Phase deutlich, besteht darin, das Horrorgenre immer wieder zu zitieren, die Dramatik aber eben dem Thriller anzupassen. Der englische *Guardian* bezeichnete *Berberian Sound Studio* als einen der Filme des Jahres. Wohl nicht zuletzt dank dieser grandiosen Musik, die das Vermischen der ersten und zweiten Ebene so praktiziert, als säßen Trish Keenan und James Cargill gemeinsam strickend auf dem Sofa.

Christoph Braun

Ducktails
The Flower Lane
Domino / Rough Trade
Album

Veronica Falls
Waiting For Something To Happen
Bella Union / Cooperative Music / Universal
Album

Britischer Pop der 80er-Jahre: Was die Inspirationsquellen angeht, dürfte es bei Veronica Falls und Ducktails einige Schnittmengen geben. Doch die jeweiligen Ergebnisse liegen ziemlich weit auseinander. Das Londoner Quartett Veronica Falls geht eher puristisch vor, während das in New Jersey lebende Ducktails-Mastermind Matt Mondanile sich und seine diversen Helfershelfer in avancierte Studioarbeit gestürzt hat.

Mit *The Flower Lane* nimmt Mondanile Abschied von den Lo-fi-Maximen seiner hypnagogischen Kumpels: Schäbig war gestern! Gäste wie Daniel Lopatin (Oneohtrix Point Never), Joel Ford (Ford & Lopatin) und Sam Mehran (Outer Limitz) helfen ihm bei der Suche nach dem guten Klang. Das Album erinnert in seinen Verfeinerungsgesten an den seriösen Gitarrenpop von Bands wie Aztec Camera oder Prefab Sprout – Saxofondekor, Pianotupfer, Synthesizerelegien und verdruckste Gitarrensoli inklusive. Was das Songwriting angeht, kann Mondanile mit den Riesen, auf deren Schulten er sitzt, absolut mithalten. Lieber lapidar als hymnisch, hat er verdammt eingängige Lieder geschrieben, solche, die man gerne als dezente Dauerbegleiter wählt. Überraschend ist, dass Mondaniles Stimme oft genauso schön flach klingt wie die von Stone-Roses-Sänger Ian Brown. Ob das Absicht war?

Während die Ducktails Erinnerungen an den Conaisseur-Pop *vor* Indie wachrufen, stecken Veronica Falls tief drin im Anorakpop der mittleren 80er. Zwar klingt *Waiting For Something To Happen* robuster als das Debütalbum von 2011, doch ist es immer noch – der Titel sagt es – von adoleszentem Ereignishunger getrieben. Amtliche Soundsignaturen werden gekonnt aufgerufen: primitivistische Velvet-Underground-Drums, bittersüße Melodien, entrückte Gitarren, die an The House Of Love erinnern, und so weiter. Leider klingt das bei aller Raffinesse oft zu schematisch, mehr Stilbrüche – wie bei den Ducktails – hätten gut getan.

Dennoch: Veronica Falls haben ein feines Gespür für catchy Popsongs, und der Duettgesang von Roxanne Clifford und James Hoare ist immer beeindruckend. Genau hier treffen sich die beiden Bands übrigens wieder: Einer der Höhepunkte auf *The Flower Lane* ist ebenfalls ein Duett, gesungen von Jessa Farkas (Future Shuttle) und Ian Drennan (Big Trouble). Doch die Ducktails klingen auch hier gebrochener, weniger gefangen in überdeutlichen Vorstellungen davon, wie ihre Musik zu klingen hat. Auf die Gefahr hin, altväterlich Trost zu spenden: Veronica Falls sind noch jung, das Stilkorsett sprengende Erfahrungen können ja noch kommen.

Aram Lintzel

The Spaceape
Xorcism
www.thespaceape.co.uk
EP

Nichts ist vergleichbar mit dem Reiz des Unheimlichen. Gerade in ästhetischer Hinsicht entfacht das Grauenerregende stets Neugier, während die Leichtigkeit allzu schnell der Langeweile verfällt. Die Teufelsaustreibung etwa gehört zu den ältesten Motiven der Künste, und die Freud'sche Auslegung des Unheimlichen findet im Exorzismus ihren höchsten Ausdruck: Aus dem Vertrauten ist das Unvertraute erwachsen, und Letzteres gilt es zu zerstören, ohne das Selbst endgültig auszulöschen.

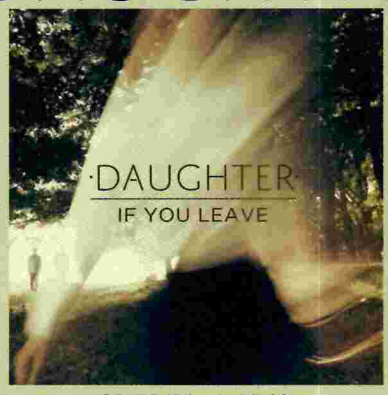
Xorcism nennt sich die erste EP von Spoken-Word-Artist The Spaceape. Der Dämon, den der Brite die letzten drei Jahre in sich getragen hat und dessen Austreibung er auf seinem 13-minütigen Solodebüt wahrlich dokumentiert, nennt sich Neurolymphomatose und ist eine seltene und ziemlich beschissene Art von Krebs. The Spaceape hatte zuvor zwei recht hübsche Alben mit dem Produzenten und Hyperdub-Label-Boss Kode9 veröffentlicht. Dass der Kampf gegen das Böse im eigenen Körper nun zum konsequenten Solostück werden musste, das auf thespaceape.co.uk als kostenloser Download erhältlich ist, leuchtet ein.

Kampf ist die nur beiläufig ausgesprochene Parole von *Xorcism*. Kein martialischer Sound ist zu vernehmen, kein Schrei, nicht einmal Schmerz. The Spaceape serviert haitianischen Voodoo zu nüchternen Einsichten. Doch rhythmisch kommt der Widerstand. Die Worte und Zeilen kreisen unentwegt um sich selbst und beschwören das rituelle Getrommel. Es gilt, am Leben zu bleiben, sei es als Flüchtling vor dem Dämon Krankheit

ATOMS FOR PEACE

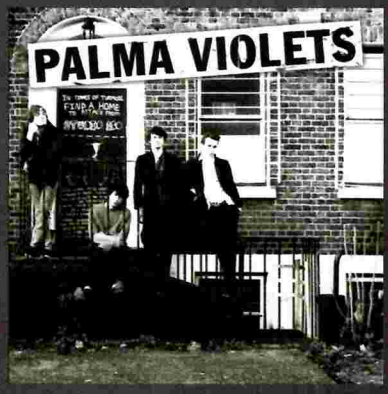
AMOK
CD/LP/DL ab 22.02.
Atoms for Peace sind Thom Yorke, Flea, Nigel Godrich, Joey Waronker und Mauro Refosco
XL RECORDINGS

·DAUGHTER·



CD/LP/DL ab 15.03.
„Masterfully blends fluttering, heart-on-the-sleeve acoustic ballads with brooding, ambient soundcapes" – vogue.com.
LIVE:
08.04. Köln, 09.04. Berlin,
15.04. Hamburg, 16.04. Frankfurt
4AD

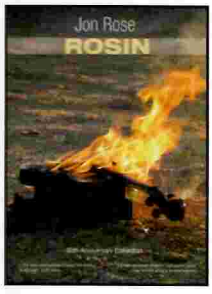
PALMA VIOLETS



Believe the hype!
Das Debütalbum der neuen Brit-Rock-Sensation Palma Violets incl. des NME-Songs des Jahres „Best of Friends"
CD/LP/DL ab 22.02.
ROUGH TRADE

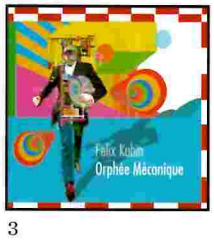
Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody



1

2



3

Der Australier JON ROSE[1] ist ein Allround-Künstler, der es seit jeher vermieden hat, Bedürfnisse der breiten Masse zu befriedigen. Er ist schlichtweg der Meister im revolutionären Bewusstsein des Violinenspiels, zudem Arrangeur, Multimedia-Artist, aber auch ein wegweisender Komponist in der nicht gerade üppigen Ansammlung von Klangbastlern der australischen Szene. All seine ostentativen Darstellungen feiert nun die würdevolle Anthologie *Rosin* (ReR), die ein Füllhorn ungewöhnlicher Ideen auf drei CDs und einer Data-Disc inklusive Booklet und einiger zusätzlicher Gimmicks offenbart. Im Mittelpunkt der bisher noch nicht veröffentlichten Stücke aus mehreren Epochen steht stets Roses spezielle Violinenhandhabung, die mit der jeweiligen technischen Entwicklung einhergeht und konsequent mit radikalen Performance-Strategien durchgeführt wird. Typisch Rose: Er belässt es nicht bei solistischen Aktionen, sondern rundet das Ganze mit erweitertem Sound unter Verwendung von mehreren Violinen, Chorgesängen und Ähnlichem mehr ab. Ein stupendes, gewinnbringendes, äußerst vergnügliches *collector's item*.

Erweiterter Sound – das ist es auch, was sich als Ergebnis der Aufnahmen von THE ALVARET ENSEMBLE[2] (Denovali) vor dem Hörer dezent und geschmackvoll ausbreitet. Das Ensemble ist ein britisch-niederländisches Improvisationskollektiv, bestehend aus vier Personen, offen für alles und befreit von allzu dogmatischer Strenge, das sich für dieses Doppelpack in drei Nächten in der Berliner Grunewaldkirche traf und in vermutlich spiritistisch anmutenden Sessions seinen eigenen wohlformierten Klang kreierte. Getragen von Bedächtigkeit und pointierter Akkuratesse nutzen die Vier dabei eine Methodik, die als Paradebeispiel klug austarierter Besinnlichkeit dient. Irgendwo zwischen Gespenstigkeit und melodiösem Pathos parlierend, erzeugen die hier versammelten acht akustischen Nachtschattengewächse zwingende Suggestionskraft. So reiht sich das Alvaret Ensemble nahtlos ein in die große Anzahl all jener intuitiven Musiker, die ein geweihtes Umfeld als Resonanzraum für kontemplative Seligkeiten wahrnehmen. Elegisch und schön – und nichts sonderlich Neues.

Weitaus überraschender ist da *Orphée Mécanique* von FELIX KUBIN[3] (Intermedium). Was vielleicht nicht besonders bekannt ist: Kubin zählt mittlerweile zu den angesagtesten Hörspielautoren im deutschsprachigen Raum. Mit *Orphée Mécanique* thematisiert er den in unzähligen Variationen behandelten Orpheusstoff, den er originell von allen gängigen Schemata entmystifiziert. Sein Orpheus ist eine bizarre Figur, ein gefeierter exzentrischer Dandy, Sänger und Musiker, dessen Instrument, das Psykotron, Gedankenströme unmittelbar in Musik, Geräusche und Sprache umformen kann. Zusammen mit seiner Geliebten Eura führt er ein unbeschwertes Leben, bis sie einer mysteriösen Seuche zum Opfer fällt. Gepeinigt von unendlichem Schmerz beschließt er, sie aus dem Reich der Toten zurückzuholen. Mit *Orphée Mécanique* hat Kubin quasi seine erste vor sechs Jahren entstandene Interpretation (*Orpheus Psykotron*, nach dem Pop-Art-Comic *Orphi und Eura* von Dino Buzzatti) nochmals bearbeitet und eine ganz und gar wunderbare assoziationsreiche Traumcollage geschaffen, eine Mischung aus Songs und automatisierten Texten voller Poesie und Leidenschaft, die Kubin als *musique mécanique* bezeichnet. Das ist durchaus mehr als ein bloßes Hörstück und mehr als popkulturelle Annäherung an klassische Sujets. Das überzeugt alle: die Avantgardisten, die Kubin-Fans, die hohe Kultur, die höchsten Gremien: *Orphée Mécanique* ist soeben weit vor allen anderen als Hörspiel des Jahres 2012 ausgezeichnet worden.

Darwin Deez *Songs For Imaginative People* Lucky Number / Cooperative Music / Universal Album

Sich von lang kultivierten Gewohnheiten zu trennen ist kompliziert genug, aber wie verhält es sich mit Schnappreflexen, derer man sich gerade erst entledigt hatte? Hipster-Bashing zum Beispiel. Dabei verpasst, wer sich vorschnell vermauert, auch viel Schönes. In der aktuellen Ausgabe des Magazins *n+1* zum Beispiel erzählt Kristin Dombek so markerschütternd von Abhängigkeit und Mietenwahnsinn in Williamsburg, dass man sich schämt, nach den ersten Kontextmarkern beinahe nicht weitergelesen zu haben. Und auch im Falle von Darwin Deez würden einem durchaus ein paar gute Tunes entgehen.

Deez macht es einem auf *Songs For Imaginative People* wieder nicht leicht. Sein Auftritt wirkt immer noch wie aus dem Katalog – und damit fast schon antik. So wie die Avantgarde von Vorvorgestern eben aussieht, mit allen gängigen Insignien einer überkommenen Brooklynness, fernöstlicher Mystik und einer Silhouette so dürr, dass man fürchtet, Deez könne bei seinen waghalsigen Bühnenstunts zersplittern. Einen beliebten Gegenpol zur leidigen Ironie- und Hipsterdiskussion der 1990er- beziehungsweise 2000er-Jahre suchen Künstler wie Fans dann gern im Existenzialismus oder dem zyklisch anschwellenden Revival der New-Sincerity-Bewegung.

So sehr Deez und seine Band auch auf ihrem zweiten Album den Teufel tun werden, den Hometurf der Prätention zu verlassen, so schimmert der komplizierte Wunsch nach einer wie auch immer gelagerten authentischen Ästhetik ab und an durch. Etwa wenn man »Good To Lose« und »Alice« im Gitarrengejamme (ver-)enden lässt oder sich in »Red Shift« vom Funk-Gitarren-R'n'B zu gerade gestrummtem Power-Pop aufschwingt. Die Single »Free (The Editorial Me)« funktioniert ähnlich: Hier feiern grungy Akkordwechsel die Rückbesinnung auf den ältesten Dissidententopos der Popgeschichte: »Half the police in masks / Pretending to be my friend / But nothing can box me in, cause I'm free«. Unausweichlich enden diese Zeilen, wie alles bei Darwin Deez, mit Hymnenschwung, yeah!

Denn natürlich geht es immer um alles, um das große Ganze, das beim begeisterungswilligen Subjekt anfängt und aufhört. »Are you sick of non existing?« Na, man kann den Finger gar nicht so hart gen Decke strecken, so klar ist das. Oder: »I wanna be in Sidney instantly«. Eskapismusträume der Generation Beamen, die nicht nur weg will, zur Fernbeziehung, sondern auch schnell wieder zurück, denn da, wo man ist, ist's doch am schönsten. Und so ist es abermals nicht der Fakt, dass Lo-Fi-Funkyness und Experimentierfreude zumeist auf halber Strecke stecken bleiben, noch die Vorverurteilung durch *'stache*, Haarband und Gehabe: Darwin Deez' größter Gegner ist und bleibt die Halbwertszeit einer Euphorie, die nie so recht überschwappen will.

Julian Brimmers

(»On The Run«) oder als sein unfreiwilliger Gastgeber (»Palaces«). Aber gleichzeitig will auch das Loslassen gelernt sein (»Your Angel Has Come«), schließlich läuft jedes Dasein, auch das »gesunde«, auf ein Ende zu.

Etwas Verstörendes hat dieser halb-expressive Überlebenskampf schon. Das Grauen zelebriert sich weder selbst, noch begnügt es sich damit, lediglich einen Schatten zu werfen – was unter Umständen bereichernder sein könnte –,The Spaceape wählt vielmehr den soliden Mittelweg. Über der spärlichen Instrumentierung, die überliefert und befremdlich wirkt und auf Samples traditioneller haitianischer Musik basiert, klingt die Stimme des britischen Lyrikers geradezu klinisch steril. Das Gesprochene will im Zentrum stehen, offenbart aber meist eher wenig überraschende Floskeln und leider zu selten die rhythmische Genialität, die die puristischen Voodoo-Drums herausfordern.

Etwas mehr Subtilität hätte *Xorcism* durchaus gutgetan. Oder eben mehr Wagnisse. Die persönliche Geschichte hinter der Platte beflügelt ihre unheimliche Kraft, doch zugleich hat das Ganze einen zu individuell-therapeutischen Beigeschmack, um wirklich genießbar zu sein. Vielleicht liegt darin die große Herausforderung: das Unvertraute einem jeden vertraut zu machen.

Fatma Aydemir

Woodkid
The Golden Age
Island / Universal Music
Album

Yoann Lemoine, der sich hinter Woodkid verbirgt und 2011 mit seiner ersten EP *Iron* sowie dem zugehörigen atemberaubenden Video in schwarz-weißer Slow Motion von sich reden machte, kann nur für Großes bestimmt sein. Ein Song, der den Trailer zu *Assassin's Creed* ebenso schmückt wie die Herbst/Winter-Schau von Dior Homme, wird schließlich nicht alle Tage geschrieben.

Über ein Jahr nach *Iron* erscheint nun mit *The Golden Age* das Debütalbum des Franzosen. Wie erwartet geht es auch hier um die großen Dinge im Leben: Liebe, vehementes Nicht-dazugehören-Wollen und der Tod geben sich die Klinke in die Hand. Und weil er das Salz in der Suppe der epischen Form ist, darf auch eine Prise adoleszenten Schmerzes nicht fehlen. Lemoine, der selbst kurz vor der 30 steht, kennt sich damit offensichtlich noch sehr gut aus. Wie schon *Iron* klingt *The Golden Age* wie der Soundtrack zu den feuchten Träumen eines Teen-Gamers. Mittelalterliches Geklöppel, gefühlsschwangere Streicher und nicht zuletzt die Schlachtbilder aus Lemoines Texten schicken seine Zuhörer auf einen dramatischen Fanfarenzug. Schon der Opener lässt trotz zunächst versöhnlicher Streicher und melancholischem Piano verlauten: »The golden age is over.« »Run Boy Run«, mit dem die *Assassin's-Creed*-Macher letzten Mai schon wieder Woodkid zur Trailer-Vertonung auserwählten, macht dann klar, in welche Richtung sich dieser Marschtrupp bewegt. Im weiteren Verlauf des Albums wird durch taufeuchte Felder gestürmt, Kirchenglocken erschallen, es werden Bogen gespannt und große Liebschaften erträumt. Nichts für schwache Herzen!

Wessen Sache so viel Dramatik nicht ist, dem bleibt immerhin noch, die enorme Kohärenz von Woodkids Musik und seinem visuellen Gesamtauftritt zu bestaunen. Kein Wunder, dass ihm Popgrößen wie Lana Del Rey oder Katy Perry die Bebilderung ihrer Charthits überlassen. Da ist also ein Sicherheitsnetz gespannt, sollte Woodkid ins Wasser fallen. Aber wessen erste EP sich Gamer wie Fashionkids gleichermaßen gefügig macht, um den muss man sich erst mal keine Sorgen machen.

Bianca Heuser

New Found Land
New Found Land
Fixe Records / Broken Silence
Album

Eröffnet wird das mittlerweile dritte Album der schwedischen Musikerin Anna Roxenholt alias New Found Land vom einsamen Takt eines Schlagzeugs. Zum langsamen Rhythmus gesellen sich ein synthetisch surrender Bläserklang und einzeln gezupfte Cellosaiten, die sich wie in einen Plastikbecher fallende Wassertropfen anhören. Atmosphärisch, ruhig. Doch trotz dieses harmonischen Einstiegs geht es im neuen Werk von Anna Roxenholt um ihren eher steinigen Weg zur musikalischen Wieder-Selbstfindung. »I built a little house for myself / In a new country / Where no one could see / All my mistakes and all my troubles«, singt sie in diesem sanften ersten Lied »Only My Winnings«. Und tatsächlich soll Roxenholt, obwohl die Aufnahmen der neuen Platte im Berliner Tonstudio Chez Chérie bereits begonnen hatten, mittendrin das Ruder herumgerissen und verkündet haben, an ihren Songs erst noch weiter werkeln zu wollen. Und zwar alleine. Daraufhin schottete sich die Wahlberlinerin im Haus ihrer Mutter in der schwedischen Heimat ab. Eine Erklärung für diesen entschlossenen Schritt schwingt zwischen den Songzeilen mit: Der Druck von außen, die vielen verwirrenden Meinungen, die verunsichernden Ratschläge – all das wurde unerträglich. Die neue Musik aber sollte ganz nach ihr selbst klingen, und das ging diesmal nur mit Abstand.

Teils melancholisch, teils aufmunternd dynamisch, verortet sich das nun schlicht nach dem Projekt selbst benannte Album *New Found Land* irgendwo an der Schwelle von 80er-Pop, neuzeitigem Elektropop oder auch Indie-Pop. Die Platte könnte damit gleichermaßen Fans von Depeche Mode, von Elli Medeiros aber auch von Little Dragon begeistern.

Dass der Weg bis hin zu dieser besonderen Stellung und zu diesem eigenartigen Album kein Spaziergang war, hört man jedem einzelnen Lied an. Anna Roxenholt scheut sich nicht davor, ihre Angst vor der Einsamkeit, dem Scheitern, den Selbstzweifeln oder ihre berufliche Trennung vom Ehemann zu thematisieren. »I became your mirror« singt sie vorwurfsvoll in »Mirror« über die gescheiterte Zusammenarbeit, untermalt von einem rohen, durchgehend hämmernden Schlagzeug und weihevollen Synthie-Trompeten. Später im Album vereint sich das Paar noch einmal gesanglich in »A Song We Never Learn To Sing«. Doch das wäre damit ja erledigt.

Besonders innig ist das allerletzte Lied »What Is Love«. Was Liebe sei, das wisse sie nicht, singt Roxenholt so zart wie eindringlich ins Mikrofon. Zunächst a capella, bis aus dem Hintergrund Beats übernehmen, satt peitschend, energiegeladen. »I don't know, I don't know ...«

Elise Graton

Foxygen
We Are The 21st Century Ambassadors Of Peace & Magic
&
Unknown Mortal Orchestra
II
Jagjaguwar / Cargo
Album

»Hello Goodbye« ruft es gleich in der allerersten Sekunde, gegen Ende geht's in die »Strawberry Fields«, dazwischen wird »Under My Thumb« von den Rolling Stones mit Elvis' »Suspicious Minds« kombiniert, »Oh Yeah« ist ein Pastiche von T. Rex' »Mambo Sun« und in »No Destruction« liefern Foxygen den Nachweis, dass sie Dylans 65er-Tonfall genauso drauf haben wie seinen *wild mercury sound*. »San Francisco« spielt mit dem gleichnamigen Welthit von Scott McKenzie und Foxygens Heimatstadt, »Shuggie« verweist, nun ja, auf Shuggie Otis, den nicht mehr ganz so geheimen Geheimtipp, ohne den es keinen Prince und keinen Frank Ocean gegeben hätte. Ja, Foxygen sind die *21st Century Ambassadors Of Peace & Magic* – & Music, darf man ergänzen. Sie rearrangieren und rekombinieren 50 Jahre Pop, vor lauter Einflussekstase kann Einflussangst gar nicht erst aufkommen, um mit Jonathan Lethem zu sprechen.

Das Rätsel an dieser supercleveren Platte: Man wird der ausgestellten Belesenheit und Auskennerei dieser Musik nicht müde – kein Allesschonmalgehört-Überdruss, keine Süßstoffallergie. Stattdessen meldet sich das schlechte Gewissen: Darf ich das genießen? Und wenn ja, warum? Vielleicht ist es Foxygens derbe Chuzpe, der angenehm stumpfe (Andreas Dorau) Akt, sich zu nehmen, was einem gefällt und gar nicht erst zu versuchen, die Quellen zu verschleiern. Und natürlich hingeworfene Zeilen wie diese: »There's no need to be an asshole, you're not in Brooklyn anymore.« In San Francisco scheint die Sonne.

Weniger auftrumpfend, aber ebenfalls bestens informiert in Popgeschichte kommt das Unknown Mortal Orchestra daher, das Projekt des von Neuseeland nach Portland, Oregon, ausgewanderten Ruban Nielson. Wo Foxygen wie eine fleischgewordene Jukebox mit der Tür ins Haus fallen, da schleicht das Unknown Mortal Orchestra durch die Hintertür, eine gewisse, beinahe hätte ich gesagt: slackerhafte Schlappheit macht sich breit, man möchte gar nicht mehr aufstehen. Und fragt sich schon wieder: Geht das? Darf das sein? Sich einlullen lassen von dieser sagenhaft leiernden Gitarre, der müden Stimme, die bestimmt nichts Wichtiges mitzuteilen hat?

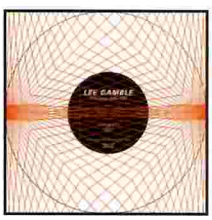
Und dann bleibst du sitzen und guckst zu, wie sich die kleinen Melodien langsam einnisten in deinem Hirn. Wie einst bei The Chills. Die kamen genauso unscheinbar aus Neuseeland, und Jahrzehnte später kehren ihre Songs in Hamburger Techno wieder, »This Is The Way« und der ewige »Pink Frost«, bei Mense Reents und Pantha Du Prince. Gegen den triumphalistischen Weltumarmungspop von Foxygen ist das Unknown Mortal Orchestra Sunshine-Pop für »Rainy Days And Mondays«.

Klaus Walter

Lee Gamble
Diversions 1994-1996
EP
&
Dutch Tvashar Plumes
Pan / Boomkat / Anost
Album

»Es fühlt sich beinahe so an, als hätte ich das erfunden, um mich über mich selbst lustig zu machen.« So kommentierte Simon Reynolds auf dem Blog, der sein 2011 erschienenes Langessay *Retromania* begleitet, den Promotext zu Lee Gambles *Diversions 1994-1996*. Und richtig, die von Reynolds postulierten Charakteristika sind auf dieser EP auf den ersten Blick alle vorhanden.

Für eine Radioshow schnitt Lee Gamble aus alten, ungelabelten Mixtapes ein verspultes Set zurecht, das sich auf die letzte musikalische Innovation stützt, die das UK vor Anbruch des Internetzeitalters erlebte: Jungle. Das Ergebnis dieser musikhistorischen Schnipselei versprüht tatsächlich spröden hauntologischen Charme. Im Spannungsverhältnis von Dystopie und Euphorie rauscht es gehörig, über verschwommenen Harmonien spuken körperlose Vocals. Auch die Tracktitel sind voll von Codes, verweisen auf ehemalige Szene-Institutionen und Ursprungsorte. Das ist Erinnerungsarbeit, wie gemacht, um Simon Reynolds' Argumente zu untermauern.



Allerdings stützt *Diversions 1994-1996* eine der grundlegenden Thesen, die bei der kulturpessimistischen Eisegese von *Retromania* häufig unter den Tisch fiel: dass die Auseinandersetzung mit der popkulturellen Vergangenheit neue Perspektiven schaffen kann, sofern die Rezeption denn eine produktive ist.

Die stark verfremdeten Drone-Stücke kommen ohne nostalgische Träne im Knopfloch aus und ergehen sich nicht in eklektizistischer Archivarbeit. Nicht von ungefähr konzentriert Gamble sich auf die im Genre rar gesäten Leerläufe. Er spart die charakteristischen Breaks fast völlig aus, fängt stattdessen die Spannungsmomente zwischen den ekstatischen Peaks ein, dehnt sie und rückt sie somit ins Spotlight. Dem Briten gelingt damit die gleichzeitige Rekontextualisierung und Neuinterpretation des vormals Nebensächlichen. Nach Jungle klingt das kaum noch – eben weil Gamble nur ausgewählte Aspekte des Genres weitergedacht hat.

Die fast zeitgleich erschienene LP *Dutch Tvashar Plumes* fällt vergleichsweise enttäuschend aus. Gamble präsentiert darauf einen Lo-Fi-Hybriden aus House und Techno, bewusst an der Tanzfläche vorbei produziert, mit zusätzlicher Patina belegt. Das kommt tatsächlich Gambles eigentlicher Vision nahe: der von Tanzmusik als einer Halluzination, als musikalischem Äquivalent für diesen beinahe psychotischen Zustand, wenn der Rave vorbei, das dumpfe Stampfen im Hin-

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

Hab ich da was verpasst vor 30 Jahren? Oder habe ich mir einen Fraktus andrehen lassen? »Klingt, als hätten sich die Peaking Lights da bedient«, meint der Plattenhändler meines Vertrauens im Tactile Futuretro Record Store. Also kaufe ich *D'ya Hear Me! Naffi Years, 1979-83* (EM Redords) von BRENDA RAY[1]. Gab's die wirklich schon damals? Fragen wir Facebook. Kaum Antworten zunächst, komisch, bei so viel Nerdwissen. Sevo Stille: »Kurz gegoogelt – ist echt alt, aber vielleicht re-mastered. Das ist eine weitere Inkarnation von Naafi Sandwich/Brenda And The Beach Balls etc. aus Liverpool, waren auf Absurd Records, davon habe ich einige Platten.«

Absurd, die atemporale Gegenwart im Futuretro-Modus: Das lineare Raum-Zeit-Kontinuum im Pop ist schon 20 Jahre tot, und dennoch sucht der innere Ordnungssinn nach genau dieser Logik eines Fortschritts angesichts einer Platte, die klingt wie die Musik von Bands, die sich heute auf die Zeit beziehen, aus der Brenda Ray angeblich (?) kommt, gewissermaßen das Peaking-Lights/New-Age-Steppers/Young-Marble-Giants-Futuretro-Problem. Also noch mal Facebook fragen. James Dean Brown postet einen Song: »Ich hätte diesen hier anzubieten aus meiner Sammlung, mit Brenda Kenny, ist aber nicht so charmant wie der Song da oben.«

»Der Song da oben« ist »D'ya Hear Me!« von Naffi respektive Brenda Ray alias Brenda Kenny. Brendas musikalischer Partner Freddy V. ist identisch mit Freddy Viaduct, der wiederum später, so steht's im Kleingedruckten, unter dem Namen Minister Of Noise Doom Metal mit Dub bekanntmachen sollte, am tollsten 1990 auf dem Album *Hell In Heaven* (Peaceville). Leider war ich der Einzige, der das toll fand. »Special Thanks to Brenda Beach Ball Ray for Backward Harmony«, steht auf dem Cover, Platte eben noch mal rausgeholt, immer noch toll. Inzwischen Post von Jürgen Ziemer. Link auf http://www.forcedexposure.com/artists/ray.brenda.html. Da steht alles, auch der Hinweis auf ihr *Walatta*-Album, das ich mir gerade bestellt hatte: »2012 repress. Certainly the most unusual reggae album ever made. Augustus Pablo, King Tubby, Asha Puthli with Ornette Coleman, Lonnie Liston Smith and Pharoah Sanders – very disturbing slices of psycho-dub/doo-wop/jazz-fusion/exotica music.«

»Kennst du die Seite schon?«, fragt Jürgen. Sollte ich wohl kennen. Allerdings hätte ich dann nicht die Minister-Of-Noise-Platte rausgesucht und überlegt, warum ich reflexhaft schwach werde, wenn Frauen wie Judy Nylon, Little Annie, manchmal Grace Jones, vor zwei Jahren Anika und Frauenstimmenbands aus der Postpunk-Zeit wie die Slits, Raincoats, New Age Steppers, Snatch, Young Marble Giants, in den USA Bush Tetras, ESG etc. zu Dub-Echo-etc.-reduziertem Background Stimmen erheben, die Haltungen wie einschüchternd, desinteressiert, somnambul etc. mit einem klaren Michkriegst-du-nie kombinieren. Macht Dub Backlash-resistent?

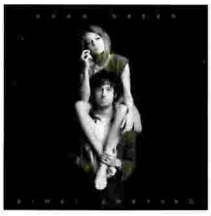
Dub war auch immer schon in PERE UBU[2]. Weniger wegen *Dub Housing*, so hieß ein frühes Album. Dub hat ja mit Bass zu tun. Gerade »Final Solution« gegoogelt und auf einen Ubu-Live-Auftritt 2010 gestoßen, mit Bass- und Gesangs-Solo einer Frau, (Post-)Punk war auch die Hochzeit der BassistINNEN. Beim Punk-Kongress 2004 in – *of all places* – Kassel spielt David Thomas mit seiner Vor-Ubu-Proto-Punk-Band Rocket From The Tombs. Danach kommen wir bei einer Flasche Remy Martin ins Gespräch, und ich versuche, ihn von meiner Ubu-Dub-Theorie zu überzeugen. Thomas will davon rein gar nichts wissen und kontert jede Spekulation, die britisch-postkoloniale Dub-Punk&Reggae-Prägung könnte auch Cleveland, die Heimat von Ubu, erreicht haben, mit dem Hinweis, er, der große David Thomas, sei ein amerikanischer Rock'n'Roll-Musiker, der jederzeit jeden beliebigen John-Mellencamp-Song dem jämmerlichen Gewimmer eines Morrissey vorziehe. Ist mal wieder das Werk klüger als sein Autor? Bei Thomas ist es eher eine Punk-Geste. »It's dance music, but not as we know it, and more importantly, not performed as if dancing is a particularly admirable pastime.« Schreibt Andy Gill, Fan der Gang Of Four aber nicht der Andy Gill *von* der Gang Of Four, im *Independent* über *Lady From Shanghai*, das neue Album von Pere Ubu auf Fire Records.

Ein Leser bringt den Begriff »guilty dancing« ins Spiel. Wie die beste Ubu-Musik immunisiert auch *Lady From Shanghai* gegen unmotivierte Zuversicht und haltlos gute Laune, wie die beste Ubu-Musik ist *Lady From Shanghai* eine Anmaßung. Schon der Titel: ein Film von Orson Welles, an den Kassen gefloppt, von der Kritik gefeiert. »*Die Lady von Shanghai* ist eine Art zerbrochener Spiegel, ein Film der genialen Scherben, die man nie zu etwas Eindeutigem zusammenbringen wird.« So Kim Newman in *1001 Filme: Die besten Filme aller Zeiten*. Geniale Scherben, die man nie zu etwas Eindeutigem zusammenbringen wird – könnte auch gelten für Ubus *Lady From Shanghai*. Und wer könnte sich mit Orson Welles vergleichen, wenn nicht David Thomas? Wobei Thomas auch was von Gert Fröbe hat, dem diabolischen Kinderschreck aus *Es geschah am hellichten Tag*. »Come out and play with me Mandy«, singt Thomas hier und gibt den bösen Onkel, man sieht den Geifer in den Mundwinkeln. Gill hat Recht, Tanzen ist bei Ubu kein angenehmer Zeitvertreib. Gleich der erste Song: Mantraartig wiederholt Thomas die Worte »You can go to hell« – und es klingt wie »You can ring my bell«, Anita Wards Disco-Hit in der Hölle. DiscoNotDisco? Oder antirockistischer Rock'n'Roll?

terkopf aber nicht abgeklungen ist. Es ist bezeichnend, dass das nicht dieselben Funken schlägt, wie es die subjektive Auseinandersetzung mit einem im kollektiven Gedächtnis untergegangenen Genre tut.

Kristoffer Cornils

Adam Green & Binki Shapiro
Adam Green & Binki Shapiro
Rounder / Concord / Universal
Album



Eins können die in letzter Zeit recht umtriebigen Hobbydenunzianten und Plagiatsjäger dem US-amerikanischen Crooner-Wunderkind Adam Green garantiert nicht vorwerfen: dass er irgendwie seine Quellen verheimliche. Dass sein Album mit der überaus modezeitschriftentitelseitengeeigneten Sängerin und Multiinstrumentalistin Binki Shapiro von der Band Little Joy auf fast jeder seiner knapp 28 Minuten eine große Verbeugung vor Lee Hazlewood und Nancy Sinatra ist, hätte man allenfalls durch den Projektnamen Binki & Adam – *like in* Nancy & Lee – *noch* deutlicher machen können.

Auf den zehn Stücken des konsequent das Jetzt verneinenden und perfekt den Geist und Stil der 60er-Jahre in einem raffinierten Sound-Reenactment emulierenden Albums wird das bewährte Duettmodell – nur drei der zehn Stücke singt Shapiro allein – noch einmal ausgereizt: Tiefe Männerstimme trifft auf Folk-affiner Americana-Pop-Basis auf rehäugige Damen-Vocals zwischen Zerbrechlichkeit und aufgesetzter Coolness. Dabei ziehen die beiden nicht sämtliche Register des Engel-meets-Teufel-Narrativs: Von den wunderbaren Duetten mit dem gewissen Pädophiliefaktor, die der große Chansonnier Serge Gainsbourg zu Beginn der 70er-Jahre mit Jane Birkin aufnahm – er der anverwahrloste sleazy Bohemien, sie das kieksende und stöhnende oberweitenlose Schulmädchen –, sind Green und Shapiro noch ein paar Pornokinositzreihen entfernt. Dabei haben Greens Soloarbeiten dem Gainsbourg'schen *détachement*, der ins Zynische changierenden Kälte, mit der das mechanische Räderwerk von Romantik und Gefühl bloßgelegt wird, durchaus einiges zu verdanken. Denn die Kunstfigur Green ist keine, die Interesse an so wabbeligem Zeug wie *Emotionen* hätte. Sie kehrt kein Inneres nach außen, sondern agiert als beobachtender Flaneur in den Straßen des Fühlens.

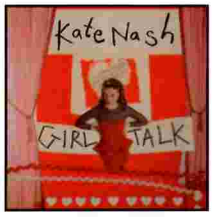
Die Kunst des Hazlewood-Zitats dagegen reicht – bei »What's The Reward« – bis zur Parodie der Taktwechsel im berühmten, somnambul-verdrogten Duett »Some Velvet Morning« (1967). Gegen Hazlewoods satte, streicherdurchwirkte *wall of sound* mutet die Klangarchitektur der beiden freilich eher wie eine filigran geschnittene Buchsbaumhecke an. Viel kann man gegen die fast aufreizend perfekten Songs Shapiros und des wegen seiner Putzigkeit oft unterschätzten, mit einem wunderbar kontrollierten, entertainerhaften Bariton gesegneten Songwriters Green nicht sagen. Außer vielleicht, dass diese Tarantino-Musik exakt nichts vom Heute weiß. Was sie möglicherweise schon wieder überaus heutig macht.

Thomas Hübener

Kate Nash
Girl Talk
Have 10p Records / Universal
Album

»Wir wollen die alte Kate zurück!«, schmollte nicht nur die britische Presse, als die junge Musikerin es wagte, ihrem erfolgreichen Popdebüt *Made Of Bricks* drei Jahre später das rockige *My Best Friend Is You* hinterherzuschieben. Mit Nashs 2007er Ohrwurm »Foundations« hatte das zweite Album nicht mehr viel zu tun. Nach der EP *Death Proof* von Ende 2012 (ja, Nash mag Tarantino) erscheint nun *Girl Talk*, und die 25-jährige erklärte Feministin wirkt darauf noch smarter und wütender.

Man staunt, wie Kate Nash und ihre neue All-Girl-Band sich gekonnt an Riot-Grrrl-Heldinnen wie Bikini Kill und Hole abarbeiten. Statt süße Melodien aus dem Keyboard zu perlen, rupft die Nash einen knarzenden Bass. Eingespielt wurde *Girl Talk* in einem umgebauten Kloster in den Bergen von LA. Das Studio befand sich in einem gotischen Ballsaal, die Band spielte inmitten ausgestopfter Tiere, die der neue Besitzer dort platziert hatte. Nash, die sich bis dato nur im gemischtwettrigen London wohl fühlte, wurde vom skurrilen Ambiente, von der Sonne, dem Swimmingpool und dem Abhängen mit Band und Freunden inspiriert. Prompt vereint *Girl Talk* das gesamte Spektrum von Licht und Schatten: Neben harten und düsteren Songs wie »Part Heart« oder »Friend« zeugt eine Perle wie »Cherry Pickin« mit 60s-Beat und Background-Chören von Leichtigkeit. Die erste Single-Auskopplung »3 a.m.« ist eine Garage-Nummer, flugs und auf den Punkt gespielt, aber auch ruhigere Töne gelingen, ein Stück wie »Labyrinth« kommt gar mystisch daher, und gegen Ende wird es fast experimentell.

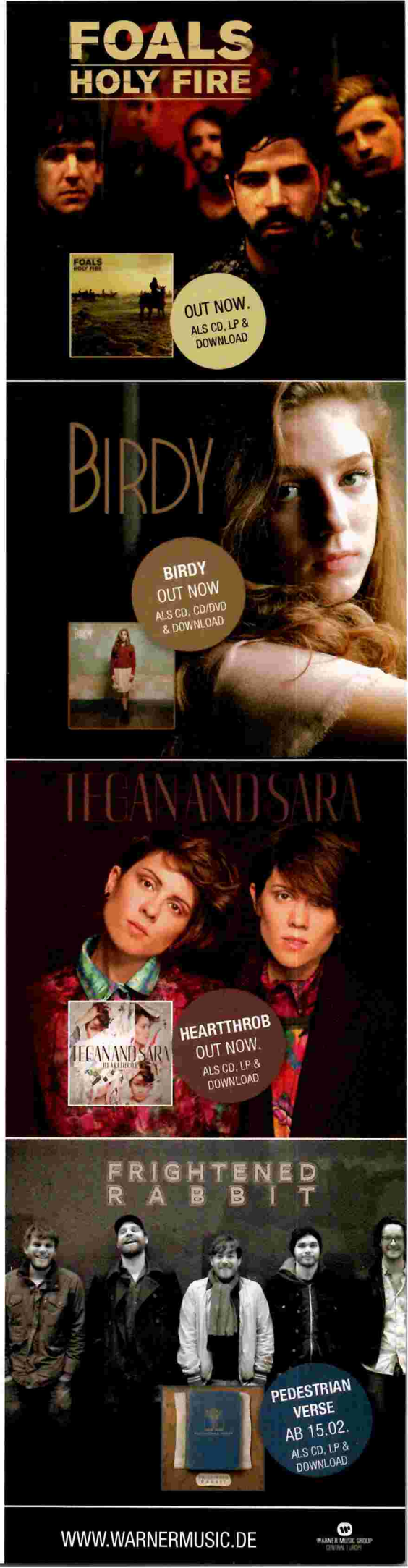


Der beste Song, »Rap«, ist ein an Luscious Jackson erinnernder Hit, in dem Nash – Überraschung! – auf dickem HipHop-Teppich über Sexismus rappt. So ist *Girl Talk* aufregend, respektlos, schmuddelig, politisch. Nash bringt die Platte auf ihrem eigenen Label Have 10p raus und schickt damit beherzte Mittelfingergrüße an die Musikindustrie, die sich immer noch viel zu wenig um talentierte Mädels kümmert. Dafür hat Kate Nash 2010 die Plattform Rock'n'Roll For Girls After School Music Club aus der Taufe gehoben, um mehr junge Frauen zum Songschreiben und Musikmachen zu ermutigen, außerdem ist sie im Biopic *Greetings From Tim Buckley* als Schauspielerin zu erleben: Sie mimt einen Punk. So, nun soll noch mal jemand die alte Kate zurück wollen.

Barbara Schulz

Indoor Life
Indoor Life
Compost / Elaste / Groove Attack
Compilation

Einer der positiven Effekte der digitalen Evolution liegt darin, dass zu Unrecht vergessene Künstler eine zweite Chance erhalten. Obskurste Filme und musikalische Werke werden (wieder)entdeckt und den Nachgeborenen zugänglich gemacht. Nicht immer ist diese Öffnung der (sub)kulturellen Archive so ertragreich



wie im Falle der amerikanischen Band Indoor Life, die in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre zum Aufregendsten zählte, was das Postpunk-Genre zu bieten hatte. Leider haben das seinerzeit nur wenige bemerkt. All jenen, die damals und später Tuxedomoon, Talking Heads, Wire, Pere Ubu und Devo schätzten, von der in San Francisco gegründeten schamanistischen Artpopband aber keine Notiz nahmen, bietet das Münchener Label Compost Records nun mit dem 2-CD-Release des remasterten und um einige unveröffentlichte Tracks sowie Remixe ergänzten Gesamtwerks die Gelegenheit, eine klaffende Begeisterungslücke zu schließen.

Das Quartett macht Musik für einsame junge Menschen, die auf regennassen Großstadtstraßen mit ausgeprägten Grauwerten nach Illusionsresten suchen. Die wandlungsfähige Stimme von Sänger Jorge Socarras ist so atemlos wie sonor und pulsiert in lustvoller Panik. Ihr an Suicide, Roxy Music und die geniale französische Wave-Band Marquis de Sade erinnernder expressiver Gestus, live durch kräftezehrende Ausdruckstänze unterstrichen, verrät Socarras' Performance-Art-Vergangenheit. Ein nervöser, urbanistischer Funk-Bass-Groove, der sich in repetitiven Akkordfolgen voll unterdrückter Energie ins Feld ritualmusikalischer Trance schraubt, ein zugleich peitschendes und in seiner Präzision wie schockgefrostet wirkendes Schlagzeug sowie eine dominante, durch den Anschluss an einen Synthesizer präparierte Posaune mit hochgradig unweltlichen Sounds bilden das atmosphärische Gerüst für Socarras' Stimme auf Debüt-EP und erstem Album. Des Rockers liebster Zweitpenis, die elektrische Gitarre, glänzt zumindest in diesen Anfangstagen von Indoor Life weitgehend durch Abwesenheit. Die einst von einem bekannten Torwarttitan mit Schaum vor dem Mund für seine Mannen eingeforderten »Eier« hat diese Musik interessanterweise trotzdem. Bohemistisches Künstlertum sowie Ästhetophilie und die brodelnde Energie der Straße schließen sich zu keiner Zeit aus. Die Grenzen zwischen Maskulinität und Femininität verlieren in diesem dionysischen Vortex experimenteller Tanzmusik jeden Sinn.

Die selbstbetitelte Debüt-EP von 1980 produzierte der legendäre Hi-NRG-Disco-Komponist und -Remixer (Sylvester, Donna Summer) Patrick Cowley, mit dem Sänger Socarras bereits zwischen 1975 und 1979 wegweisende Space'n'Wave-Cabaret Homerecordings aufnahm, die erst 2009 unter dem Titel *Catholic* auf dem Berliner Label Macro veröffentlicht wurden. Queer Disco, Rock, Funk und krautige Hypnorepetitivität – Genregrenzen und die spießigen ungeschriebenen Aus- und Einschlussregeln des Underground haben Indoor Life nie respektiert. Nicht zuletzt deshalb klingen sie auch heute noch aktuell. Und schlicht umwerfend.

Thomas Hübener

Beck
Song Reader
Faber And Faber Liederbuch

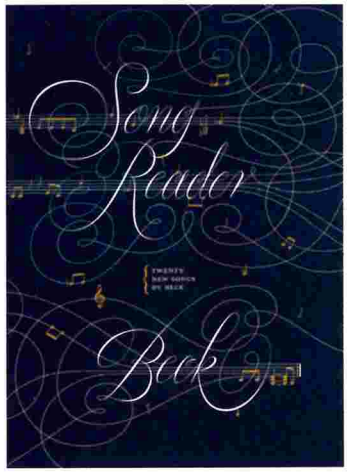
Eine zur Binsenweisheit gewordene These der Medienwissenschaft besagt: Das Medium ist die Botschaft. Der neueste Wurf des Musikers Beck verdeutlicht aufs Schönste, was das bedeutet. Er beruht auf einer Idee, mit der Beck seit den 90er-Jahren schwanger ging, die aber erst ab 2004 zusammen mit dem Schriftsteller und Verleger Dave Eggers langsam ihre heutige Form fand. Statt eines Tonträgers veröffentlicht Beck nun nämlich eine Sammlung von Notenblättern. *Song Reader – Twenty New Songs By Beck* besteht aus 20 neuen Stücken, die der Musiker geschrieben und notiert, selbst aber noch nicht aufgenommen hat. Das Publikum ist also aufgefordert, sich ans Klavier zu setzen, die Ukulele zu stimmen oder die Querflöte auszupacken und selbst Musik zu machen.

Die in einem Bucheinband gesammelten Notenblätter wurden von Künstlern wie Leanne Shapton und Marcel Dzama mit sehr hübschen Retro-Illustrationen versehen. Da huscht ein Wolf im Vollmondschein über eine Lichtung (»The Wolf Is On The Hill«) und eine alte Mutter übergibt ihren uniformierten Sohn an das sich im Krieg befindende Vaterland (»America, Here's My Boy«). Die Aufmachung weist wie das gesamte Vorhaben zurück in die Zeit, in der *sheet music* ein verbreitetes Musikmedium war. Noch 1937, als Bing Crosby seinen Song »Sweet Leilani« veröffentlichte, verkauften sich die Noten dafür 54 Millionen Mal, und viele der Käufer spielten das Stück zu Hause nach.

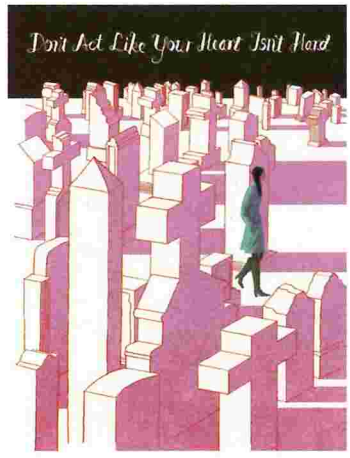
Es ist allein schon ein Spaß, die Notenblätter des *Song Readers* zu betrachten. Ein noch viel größerer muss es sein, die Songs auch selbst zu spielen, am besten zusammen mit anderen. Wer sich dazu nicht imstande sieht, der kann auf songreader.net oder auf YouTube Leuten zusehen, die genau das getan haben. Schnell wird klar, dass das Ausgangsmaterial stets einwandfrei ist, immerhin haben wir es mit dem Könner Beck zu tun. Und da jeder die Fans hat, die er verdient, ist eine Interpretation der *Song-Reader*-Songs liebe- und kunstvoller als die andere. »The Title Of This Song« etwa wurde vom vielköpfigen Portland Cello Project samt Sängerin Lizzy Ellison in einer breitwandig-konzertanten Version aufgenommen. Nicht weniger toll ist dasselbe Stück in der Fassung eines Musikers namens Unplugged 70, der zu seiner stillen Pianonummer auch noch ein ziemlich gutes Video gedreht hat. Auch super: der Schunkler »Old Shanghai«, den die Mitarbeiter des Wochenmagazins *The New Yorker* eingespielt haben.

Am Anfang von Becks Karriere wurde er häufig als Loser, Slacker und Independent-Kauz bezeichnet. Dieses Image, das ihm nie passte, das er aber nunmal hatte, weil ihn ausgerechnet ein Song namens »Loser« 1994 in die Charts katapultierte, haftete ihm auch durch eigenes Zutun noch lange an, indem er sich etwa regelmäßig von Bühnen ins Publikum plumpsen ließ. Fast 19 Jahre später hat der Loser gezeigt, was ein Album in Zeiten von Digitalisierung, Interaktivität und sozialen Netzwerken sein kann. Der *Song Reader* unterscheidet sich fundamental von körperlosen MP3-Dateien. Er ist eine Handlungsaufforderung. Und älter als der Phonograph und die Wachswalzen, älter als du und ich und alle, die wir kennen. Oder, wie es im Einführungstext heißt: »*Song Reader* isn't a revival. It's a reminder.«

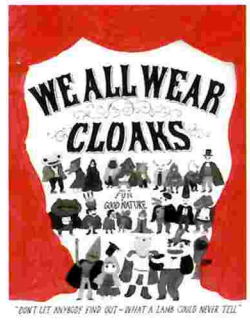
Anne Waak



1



2



3

1 *Do We? We Do*
ILLUSTRATION: Sergio Membrillas

2 *Don't Act Like Your Heart Isn't Hard*
ILLUSTRATION: Josh Cochran

3 *We All Wear Cloaks*
ILLUSTRATION: Kyle Pellet

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

Neues Jahr, neue HAFTBEFEHL[1]. Mittlerweile das dritte Album. Musste man sich bei den ersten beiden dafür, den Azzlackz-Stereotyp als Rapper gut und wichtig zu finden, noch mühsam rechtfertigen, heißt es mittlerweile aus Großkritikermunden, dass man jede Diskussion abbreche, wenn diese Grundprämissen nicht geteilt würden. So postete neulich ein bekannter Tape-TV-Moderator: »wer nicht versteht, warum hafti deutschrap so gut tut (zumal nach dem dritten album), mit dem rede ich nicht mehr über rap!« Korrekte Ansage und zu was? Zu Recht! Zwar zeigten einige Kommentare unter dieser Ansage, dass nicht alle Verteidiger der wahren Rap-Lehre damit einverstanden sind, aber mit *Blockplatin* (Azzlackz) dürfte sich Hafti, der Mann aus Offenbach, endgültig als einer der wichtigsten Deutschrapper etabliert haben.

Den Vorwurf, er solle bitteschön erst mal richtig Deutsch lernen, bevor er zum Mikrofon greift, dreht Haftbefehl konsequent um. Er ist auf *Blockplatin* fast noch unverständlicher und kryptischer als auf den Vorgängern. Kanackisch wird zum absoluten Markenzeichen ausgebaut, wobei die Aufforderung, »richtiges Deutsch« zu sprechen, ungefähr so sinnvoll ist, wie The Notorious – Gott hab ihn selig! – B.I.G., aufzufordern, auf Oxford English zu rappen.

Gepaart mit nach wie vor großer Aggression gelingt Haftbefehl einer der radikalsten künstlerischen Ansätze im deutschen Rap-Game. Es gibt viel zu entdecken, schon wenn man die Lines zur Vorabsingle »Chabos wissen, wer der Babo ist« auseinander nimmt, merkt man, wie viel Bildmächtigkeit in diesem Kaputtdeutsch steckt. »Chabos wissen, wer der Babo ist / Hafti Abi ist der, der im Lambo und Ferrari sitzt / Saudi-Arabi money rich / Wissen, wer der Babo ist / Immer noch derselbe Chabo Bitch / Den du am Bahnhof triffst / Wie er grade Nasen snifft.« Zum Talent gesellt sich bei Haftbefehl auch Fleiß, es bleibt nur zu hoffen, dass die schlechte Angewohnheit, immer noch als derselbe Chabo am Bahnhof Nasen zu sniffen, nicht überhand nimmt. So etwas kann den Arbeitsfluss auf lange Sicht bekanntermaßen nachhaltig negativ beeinflussen.

Davon kann der amerikanische Kollege T.I.[2] ein längeres Lied singen. Auch wenn er nie der außergewöhnlichste Südstaaten-Rapper war, hat er über lange Zeit die Disziplin bewiesen, die es braucht, um im Rap-Pop-Geschäft zum Weltstar aufzusteigen. Er veröffentlichte Album nach Album, wurde größer, schöner und schneller, bis eines Tages der alte Lifestyle zurückschlug und die Karriere ins Straucheln geriet. T.I. wurde wegen Waffenbesitzes zu einem Jahr und einem Tag Haft verurteilt. Böse Zungen behaupten, T.I. habe seinen alten Freunden von der Black Mafia Family, jener ominösen Vereinigung, die mit Drogengeldern gerne mal die eine oder andere Rap-Karriere aufgebaut hat, noch einen Gefallen geschuldet. Dass T.I. allerdings nach Verbüßung seiner Haftstrafe gleich wieder eingefahren ist, weil er mit Drogen am Steuer erwischt wurde, spricht eher dafür, dass er zu einem *Trouble Man* wurde, dem Äquivalent der Drama Queen.

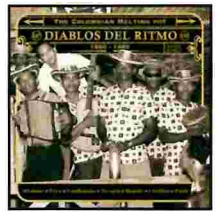
Diese Fähigkeit, sich immer wieder in Schwierigkeiten zu bringen, wurde zusammen mit der Unterzeile *Heavy Is The Head* auch zum Albumtitel erklärt, wobei sich T.I. gleich im Intro auf Marvin Gaye und den gleichnamigen Soundtrack bezieht. Entstanden ist ein musikalisch gefälliges Album, das teilweise an die alte Leichtigkeit anknüpfen kann, als der Südstaatensound noch neu und frisch war. Die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Meek Mill, Lil Wayne, André 3000 und Cee Lo Green tut dem Album gut, während die Songs mit A$AP Rocky und Pink ein bisschen überflüssig sind. Der große Wurf ist *Trouble Man* (Atlantic) nicht, auch wird darauf das Manko von T.I. offensichtlich. Er hat sich mit überschaubarem Talent, viel Fleiß und Disziplin nach oben gehustlet. Wie eine Maschine, deren gut geölter Motor in den letzten Jahren aus dem Takt gekommen ist und jetzt Schwierigkeiten hat, wieder auf Touren zu kommen. Zu jung, um in Rente zu gehen, künstlerisch zu unbedarft und nicht mehr hungrig genug, um was ganz Großes zu schaffen. Irgendwie symptomatisch für eine Menge Rapper dieser Generation.

Das könnte man auch über Jayceon Terrell Taylor a.k.a. GAME[3] sagen, wenn da nicht diese Spur Wahnsinn wäre, die beim Künstler aus Los Angeles immer wieder für eine Überraschung gut ist. Game, der sich auf dem Album *Jesus Piece* (Geffen) wieder THE Game nennt, hat ein düsteres Werk geschaffen, auf dem er alles aufbietet, was die Rap- und R'n'B-Welt an alten und neuen Namen aufzubieten hat: bis auf einen Track nur Features, unter anderem mit Rick Ross, Meek Mill, Kendrick Lamar, Kanye West, Fabolous, Tyga, Chris Brown und Wiz Khalifa.

Inhaltlich geht es nach Games eigener Aussage um das altbekannte Motiv katholischer Mafiosi, auf der einen Seite Verbrecher zu sein und auf der anderen Gott im Herzen zu tragen. Ein Dilemma, das wir alle auszuhalten haben und das insofern nur den alltäglichen Struggle eines jeden Menschen wiedergibt, der ein gottgefälliges Leben führen will und am Wochenende doch wieder im Kater Holzig versumpft. Am Dienstagnachmittag dann mit tonnenweise Ketamin und MDMA im Blut und dem Soundtrack von The Game auf den Ohren nach Hause schleichen – das dürfte zu nachhaltigen Schuldgefühlen und einer erstklassigen Depression führen. Empfehlenswert!

Various
Diablos Del Ritmo – The Colombian Melting Pot 1960-85
Analog Africa / Groove Attack
Compilation
&
Meridian Brothers
Desesperanza
Soundway / Indigo
Album

Man kann es nicht oft genug wiederholen: Eine der wichtigsten und zugleich am wenigsten öffentlich wahrgenommenen popkulturellen Entwicklungen der 2000er-Jahre ist, dass Musik außerhalb der angelsächsischen Poptradition nicht länger das Andere ist, die Musik, die irgendwo in der »Welt« oder im »Globalen« stattfindet. Sicherlich wimmelt es in unseren Breitengraden noch von Indie- und Elektrospießern, aber es gibt eben auch Leute wie Samy Ben Redjeb von Analog Africa, für die die afrikanische Schallplattenproduktion der 50er bis 80er einfach ein Füllhorn unentdeckter oder unter-entdeckter Popmusik ist. Auf seinen Reisen nach Kolumbien stellte er fest, dass Plattensammler wie Musiker in der spanischsprachigen Karibik auf die Rare Grooves aus Afrika extrem versessen sind. Im Barranquilla und Cartagena der 60er, 70er und 80er – nicht zu vergessen das mythische Palenque, im 17. Jahrhundert von aufständischen afrikanischen Sklaven gegründet – waren Schallplatten von Fela Kuti oder Franco gesuchte Inspirationen für die lokale Szene.



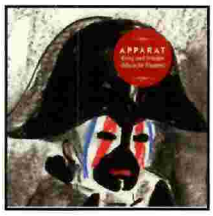
Von dieser afrikanisch-kolumbianischen Connection erzählt etwa die 2-CD-Compilation *Diablos Del Ritmo – The Colombian Melting Pot 1960-85*. Teil II widmet sich den vielen zappelig-psychedelischen Cumbia-Derivaten, wie sie Conjuntos zwischen Cartagena und Santa Marta gespielt und verfeinert haben. Folklore? Nein, komplexe Hybride aus Salsa und lokalen Riddims wie Puya, Porro oder Mapalé, aus afrokubanischen Vorbildern und Cumbia-Traditionen. Teil I blättert den Variantereichtum der Cumbia-Afrobeat-Fusionen auf, wie sie zum Beispiel Wganda Kenya gespielt haben, ein Projekt des Produzenten Julio »Fruko« Estrada, der dafür eigentlich nur seine Formation Latin Brothers umbenannte und in bunte Gewänder steckte, um dem Bedürfnis des Publikums nach Afrobeat zu entsprechen.

An eben jene Latin Brothers und ihr eklektizistisch-tropisches Programm dachte der Gitarrist und Komponist Eblis Álvarez, als er vor einigen Jahren die Meridian Brothers gründete. Álvarez, der seinerzeit in Kopenhagen elektronische Musik studierte, hatte

keine Lust auf den Pachamama-Kitsch und den Authentizitätskult, der in der Musikszene Bogotás seinerzeit *en vogue* war. Statt sich von greisen Dorfbewohnern in die afrokolumbianische Trommelkunst einweisen zu lassen, fing er an, mit Gitarre, Moog-Effektgeräten und Laptop in der DNA afrolatinischer Populärmusik herumzuwühlen. So entstanden experimentelle, verschrobene Humor-Cumbias mit Titeln wie »Hört den Schrei des Ozelots«. Mit *Desesperanza* hat Álvarez, der auch bei den großartigen Frente Cumbiero und beim Noise-Cumbia-Trio Los Pirañas mitspielt, diese Aktivitäten nun konsequent in Richtung Pop weitergetrieben: Das Album ist gleichzeitig dadaistische Kunstsalsa mit Refrains wie »Ich habe keine Hose« im Schlumpfstimmen-Style, aber eben auch eine tiefe Verneigung vor den Großen des Genres, die Pate stehen. Deshalb ist *Desesperanza* so herausragend: Das ist Musik, die forscht, was aus den afrolatinischen Genres noch werden könnte, wenn die Retromania einmal vorbei ist.

Christoph Twickel

Apparat
Krieg und Frieden (Music For Theatre)
Mute / Rough Trade
Album



Krieg und Frieden, der Monumentalroman von Leo Tolstoi, der auf 1500 Seiten 250 Charaktere lieben, leiden und sterben lässt, erzeugt vor allem eins: Überwältigung. Umso größer ist die Herausforderung, den Stoff in einen zeitgenössischen Soundtrack zu übersetzen. Apparat alias Sascha Ring war mutig genug, sich von Theaterregisseur Sebastian Hartmann engagieren zu lassen, um Musik für dessen fragmentarische und assoziative Tolstoi-Adaption zu schreiben. Dabei war für den Berliner Musiker nicht nur der Referenzrahmen fremd, auch der Kompositionsprozess stand seinen Gewohnheiten diametral entgegen: Hartmann arbeitete mit radikaler Spontaneität, was Schauspielern und Musikern hohe Improvisationsbereitschaft abverlangte. So wurden die meisten Stücke während der Theaterproben komponiert. Um die flüchtigen Skizzen auszubauen, gingen Apparat und seine beiden Mitstreiter, der Cellist Philipp Timm und der Violinist Christoph Hartmann, doch noch ins Studio. Entstanden ist ein eigenwilliges Album, das zwischen Postrock, Neuer Musik und den virtuosen Apparat'schen Elektronikwelten akustische Schwebezustände erzeugt, die es beim Zuhören ermöglichen, den verwirrenden Erzählstrang aus der Vogelperspektive zu betrachten.

Bereits in den ersten Stücken antizipieren getragene Violinen gekonnt das Narrativ über seelische Ausnahmezustände. Verfremdete Klänge wirken wie verzweifelte Schreie, ständiges Synthie-Rauschen reflektiert eine allgegenwärtige Bedrohlichkeit. Tolstois Schwermut hat Rings Musik eine Ästhetik des Unbehagens entlockt, eine der großen Stärken des Albums. Ein anderes Leitmotiv ist die epische Getragenheit, die nicht selten an Godspeed You! Black Emperor erinnert, die Meister der subtilen Zeitdehnung. »Deserted homes, deserted souls« heißt es im Stück »Light On«, das von träge gegeneinander spielenden Rhythmen begleitet wird und zusammen mit »PV« den Höhepunkt markiert. Hier entlädt sich ein stetiges Crescendo aus weißem Rauschen in einem vereinnahmenden, von dissonanten Posaunen begleiteten Schlagzeugbeat. Die monumentale Schwermut erschlägt einen jedoch bald. Ab der Hälfte des Albums ist die maximale Fallhöhe erreicht, der Aufprall dementsprechend unsanft. Zu viel affirmatives Pathos, zu viel zähflüssige Atmosphären. Besonders durch das stoische Verharren auf einzelnen Akkorden ist der melancholische Schwelgemodus bald ausgereizt, das narrative Potenzial der Musik bleibt unausgeschöpft. Was im Theater sicher hervorragend funktionierte, könnte im Wohnzimmer etwas langatmig werden.

Philipp Rhensius

Candelilla
HeartMutter
ZickZack / What's So Funny About / Indigo
Album

Sie sind Musikerinnen, Tänzerinnen, Sängerinnen, Wanderinnen, Essayistinnen, Dichterinnen, Journalistinnen, Popperverklopperinnen: Candelilla, ein vierköpfiges Multikompetenzbündel aus München. Wie so viele glauben auch sie an das große Mantra des Teilens. Ans Mitteilen zum einen, das Sich-Preisgeben, an Häutung, Offenlegung der Biografie; ans Miteinander-Teilen zum anderen, das Netzwerken und Feuern auf allen Kanälen. Aber bevor an Dschungelneurotiker und Promostrategen gedacht wird: Der Sachverhalt ist ein anderer. Candelilla haben im letzten Jahr mit vier individuellen, selbst gestalteten Heften auf sich aufmerksam gemacht, die mit Fotos, Gedichten, Bergtouren sowie theoretischen Annäherungen zur performativen Kunst das Spannungsfeld um die Band verdichteten. Zu finden waren sie am Merch-Stand ihrer Herbsttour, und siehe da, direkt daneben: das zweite Album der Band, *HeartMutter*.

Aufgenommen wurde die LP im September 2011 in Chicago mit dem Pixies-Nirvana-etc.-pp.-Produzenten Steve Albini, der kurzerhand per E-Mail angefragt worden war. So erhält der US-amerikanische Alternative Rock ein Münchener Update. Wer trotzdem meint, das alles schon mal gehört zu haben, dem rotzt die Band Zeilen vor die Füße wie: »›Neu‹ sagen wir schon gar nicht, das spucken wir aus.«

Die mit heiligem Ernst seit Bandbeginn chronologisch durchnummerierten Stücke sind einschneidende Erfahrungen: die wütenden Zuckungen von »21« etwa, die scharfen Tempowechsel von »23/33«, dazu immer wieder Rita Argauers psychotisches Klavier. Wie der Albumtitel bereits verkündet, wird entweder bilingual oder nur auf Englisch gesungen, wobei letzteres nicht immer zündet (»25«), aber ebenfalls memorable Blüten treibt: »Will you cure her? Will you lick her truce?« (»29«) – also verkürzt und zugespitzt: Lecken für den Frieden. Die offizielle Veröffentlichung des Albums bei ZickZack erfolgt nun 20 Jahre nach *In Utero*. Und wenn es hier schon keine »Heart-Shaped Box« gibt, dann zumindest doch »*unser* Herz in *unserer* Schachtel«. Und nein, Einladungen zur Teilhabe spricht das meinungsfreudige Quartett nicht wirklich aus, die müssen selbst erkämpft werden. Denn Candelilla wissen um ihre eigene Stärke. Die nicht näher identifizierbare Figur auf dem Albumcover trägt folgerichtig ihr Herz nicht in der Brust, sondern auf dem Oberarm.

Thomas Vorreyer

Voigt & Voigt
Die zauberhafte Welt der Anderen
Kompakt

Autechre
Exai
Warp / Rough Trade
Album

Was erzählt Techno? Streng genommen nicht mehr und nicht weniger als andere Musik, die ohne Text auskommen muss. Bis heute hat Techno allerdings gegen das Vorurteil zu kämpfen, auf Albumlänge wenig mehr zustande zu bringen als eine Aneinanderreihung von Tracks für die Tanzfläche ohne inneren Bogen. Als Gegenstrategie empfiehlt sich in der Regel ein Konzept. So kann man um die Musik herum eine Erzählung zimmern, die sich vom reinen Clubkontext entfernt. Oder man verweigert jegliches Narrativ und jegliche Funktionalisierung im Dienste des Groove und macht Kunst um ihrer selbst willen. Konzeptarbeiter der ersten Kategorie sind die Brüder Wolfgang und Reinhard Voigt, als Ikone der zweiten gilt das britische Duo Autechre.

Beide haben, wenn man so möchte, ein Jubiläum zu begehen: Die Voigts können das 20-jährige Bestehen des Kölner Plattenladens feiern, aus dem ihr Label Kompakt hervorging, und genauso lange ist es her, dass Autechre ihr Debütalbum *Incunabula* veröffentlichten. Zudem legen Voigt & Voigt, die schon wiederholt zusammen produzierten, zuletzt auf der EP-Reihe »Erdingertrax«, mit *Die zauberhafte Welt der Anderen* ihr erstes gemeinsames Album vor, das seine Filmerzählung gleich mit im Titel trägt – als warum auch immer gewählte Verschränkung von *Die fabelhafte Welt der Amélie* und *Das Leben der Anderen*. Samples mit unheilschwangerer Orchestermusik oder Dialogfetzen verweisen auf den Filmhintergrund, sogar das TV-Talkshow-Wesen (»Tja Mama, Sandra Maischberger«) hat seinen Platz in der Geschichte. Musikalisch ist die Platte ein Streifzug durch die Klangwelten der Brüder, von Wolfgang'schen dräuenden Streicher-Loops über Kompakt-typische »Schaffel«-Gemütlichkeit bis hin zu den neongrellen Trance-Referenzen Reinhards. Der Filmplot ergibt kaum Mehrwert, dafür bietet der intelligent aufgefächerte Kompaktkosmos genug Abwechslung mit seiner ganz eigenen Geschichte.

Autechre hingegen bleiben ihrer Strategie treu, den eingeschlagenen Weg zwischen elektronischer Abstraktion und Rudimenten von Funk oder Melodie weiter zu beschreiten. Nach ihrer wohl sprödesten Phase während des vergangenen Jahrzehnts machen sie auf ihrem elften Album *Exai*, benannt nach der englischen Aussprache von XI, gemäßigt unzugänglich weiter. Überraschungen sollte man nicht erwarten, ebenso wenig wird man während dieser zwei Stunden enttäuscht. Zu den ungewöhnlicheren Titeln gehört »Deco

CD 107

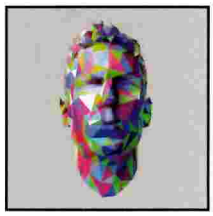
1. Apparat
»A Violent Sky«
2. Ducktails
»Sedan Magic«
3. Amatorski
»Peaceful«
4. Darwin Deez
»Free (The Editorial Me)«
5. PVT
»Nightfall«
6. New Found Land
»Mirror«
7. Candelilla
»22«
8. Neustadt
»Du und Ich«
9. Arboretum
»World Split Open«
10. Indoor Life
»Gilmore Of The Fillmore«
11. Schorsch Kamerun
»Ich meine ich weine«
12. Fennesz
»Fa 2012«

ZUSAMMENSTELLUNG: Jan Wehn

Loc«, das einzige Stück mit Stimmmaterial – bei Autechre eher die Ausnahme –, in dem man gelegentlich Zitate aus »Being Boiled« von Human League zu vernehmen meint. Allzu viel Selbstbezüglichkeit macht auf Dauer wohl auch nicht glücklich.

Tim Caspar Boehme

Jamie Lidell
Jamie Lidell
Warp / Rough Trade
Album



Was macht eigentlich Cristian Vogel heute? Kurz geklickt, aha: veröffentlicht bei Shitkatapult halbambiente/halbretrospektive Elektronik. Klingt stringent und selbstgenügsam-trist. Wir erinnern den ganz und gar nicht tristen Urknall: Super Collider, das Zwei-Alben-Projekt, mit dem dank Vogel Jamie Lidell künstlerisch geboren wurde – eine Ultra-Heavy-Listening-Tortur der größtmöglichen Durchdringung von Stimme und Elektronik. In Folge erlebten wir die schmetterlingshafte Entfaltung der großen Nervstimme Lidell zum Mr. 100.000 Volt/Jon Spencer des futuristischen Nu-Soul&Funk. Das war vor allem live zutiefst beeindruckend *und* unterhaltsam, doch die Akustifizierung und Ich-will-ein-echter-Musiker-sein-Ausstrahlung bekam zusehends jene romantisierende, um nicht zu sagen konservative Note, die dem Soul-Ding offensichtlich kaum zu entkoppeln ist.

Doch Lidell ist gottlob ein rastloser Geselle, und was jetzt geschieht, ist auf seine von Kollege Vogel weit entfernte Art noch stringenter und selbstgenügsamer. Nur dass Lidells Selbstgenügsamkeit dabei einen ganzen Planeten umspannt: Er ist extrovertierter Showman, Sound-, Funk- und Disco-Freak, der seine musikalische Sozialisierung in keiner Weise stalinistisch korrigieren will/muss, der als Kind auf Prince und George Clinton stand und all das und mehr jetzt endlich selbst machen kann. Allein.

Dazu ist er, wie man nachlesen kann, aus der affektierten Show&Tell-Partyszene Berlins nach (sic!) Nashville gezogen, hat dort gemeinsam mit seiner Frau ein Haus zum Studio umgebaut und macht alles, was bislang kooperativ geschah, nunmehr in weiblich wohlwollend tolerierter Eigenregie, mit »sumpfigem« Schlagzeug im Keller, allen Synthies, die seine Helden auch benutzt haben (»weil ich mit modernen Synthie-Sounds nichts anfangen kann«) und einem Mischpult, auf dem früher mal (doppel-sic!!) Paula Abdul abgemischt wurde. Auch dieser Nerdism ist ein intensiver Link zu Jon Spencer, nur eben in eine andere Sparte Musik: die unter Puristen allgemein als Sündenfall geltende erste Pop-Phase der Sound-Synthese und Discofizierung des Soul. Das ist Jamies Welt, und so hat er in diesem Recording-Experiment auf jeden Fall genug Platz für private körperliche Umsetzung geschaffen.

Jamie Lidell ist nicht im Sitzen entstanden. Jedes Stück kündet davon, dass Mr. und Mrs. Lidell sich in allen Phasen der Overdub-Anreicherung zwischen Travolta/Newton-John-Moves und kreischenden Verfolgungsjagden durchs Haus eine gute Zeit gemacht haben. Oder auch Jamie allein, vor dem Spiegel, zuckend, drehend, schnippend, sich das Hemd öffnend. So wurde alles, wie und was es sein soll: glitzernd, konzentriert, eitel, körperlich, musikalisch; athletischer Freak-Funk mit Master-At-Work-Grandezza. Aus dem Weg, hier ist Jan Delays großer, stimmgewaltiger Geniebruder! Überhaupt nicht meine Tasse Tee. Aber ohne Frage mehr als korrekt abgeliefert.

Holger in't Veld

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3

4

Er ist für eine ausgeprägt quirlige Leidenschaft zu britischen Breakbeat/Hardcore-Sounds und UK-Garage der Früh-90er bekannt gewesen. Mit der Veröffentlichung seines dritten Albums *Hardcourage* (Ninja Tune) ist Drew Lustman alias FALTY DL[1] aber doch noch erwachsen geworden. Die ersten Veröffentlichungen des in New York lebenden Produzenten beim englischen Label Planet Mu klangen immer ein wenig zu vertrackt, zu verkopft, zuweilen auch zu ironisch gebrochen, um voll szenekompatibel zu Dubstep zu sein. *Hardcourage* ist weder ironisch noch vertrackt oder um die Ecke gedacht. Die zehn Tracks stehen ungemein souverän über den Dingen, spielen gleichermaßen mit Einflüssen aus dem Fundus von Techno, frühem UK-Bleep- und Breakbeat-Sound, klassischem US-House, Dubstep/Garage, HipHop und nicht zuletzt Soul. Eine sehr zugängliche Platte, mit viel Gespür für packende Harmonien.

DJ SPRINKLES[2] nennt sich der amerikanische Multimediakünstler und Transgender-Aktivist Terre Thaemlitz, wenn er seiner Leidenschaft zur House-Musik nachgeht. Als er in den späten 1980ern nach New York kam, arbeitete Thaemlitz jahrelang als DJ in diversen Gay-Clubs. 2009 veröffentlichte er mit *Midtown 120 Blues* eines der besten House-Alben aller Zeiten. Seit einem Jahrzehnt lebt der Amerikaner in Tokio, wo das Clubleben unter dem sogenannten Fuzoku-Gesetz leidet. Dieses soll eigentlich das Geschäft mit Prostitution eindämmen, führt aber immer häufiger dazu, dass in japanischen Clubs nur noch bis ein Uhr nachts getanzt werden darf. Der Titel der DJ-Sprinkles-Mix-CD *Where Dancefloors Stand Still* (Mule Musiq) ist in diesem Sinne als Statement zu verstehen. Thaemlitz greift meisterhaft den majestätisch-deepen House-Vibe aus dem New York der Früh-90er auf. Daneben finden sich aber auch neuere Tracks, etwa von MyMy oder Trentemøller. Alles fügt sich nahtlos ein.

New York hinter sich gelassen hat auch FUNCTION. Der Produzent, mit bürgerlichem Namen David Sumner, hat seit Mitte der 90er auf Labels wie Synewave oder Infrastructure humorlos-harten Techno veröffentlicht. Erst landete er in Berlin, dann zog es ihn nach Birmingham, wo er mit Regis, einem Bruder im Geiste, das für knochentrockene Beats stehende Projekt Sandwell District gründete. Zurück in Berlin ist Function mit *Incubation* (Ostgut Ton) ein großer Wurf gelungen: facettenreich und spannend, mal chromglitzernd, mal bedrohlich düster, filigran, deep, zuweilen fast zärtlich, und doch immer wieder kompromisslos hart – klassisch und zugleich absolut auf der Höhe der Zeit.

Eine wunderbare Doppel-LP für Connaisseure kommt von JORGE VELEZ[3]. Der aus New Jersey stammende Produzent war in den letzten Jahren unter dem Namen Professor Genius auf Labels wie L.I.E.S. und Italians Do It Better zu hören. Das Amsterdamer Label Rush Hour veröffentlicht mit *MMT Tape Series – Home Recordings 1996-1999* nun Frühwerke von Velez, die durch ihren verwaschenen, verrauschten Klang in ihrer Entrücktheit mit Anklängen an Larry Heard, Drexciya oder Aphex Twin umso mehr faszinieren.

In New Jersey begann auch die Karriere von Maurice Fulton, einst Mitglied des House-Produzenten-Teams Basement Boys (Ultra Naté, Crystal Waters). Inzwischen lebt er der Liebe wegen im nordenglischen Sheffield. Die Fulton'sche Klangpalette ist seit Jahren dieselbe, gespeist aus alten Synthesizern, analogen Drums und heftig nagelnden 909-Beats. Darauf setzt auch sein zweites Album, das er unter dem Pseudonym SYCLOPS[4] veröffentlicht hat. *A Blink Of An Eye* (Bubble Tease Communications) ist wieder ein wilder Ritt auf wuchtigen Beats zwischen Space-Rock und HipHop, Techno-Härte und Jazz-Funk-Bass, Sun-Ra-Verrücktheit und House-Elementen.

Fairhorns
Doki Doki Run
Invada / Cargo
Album

Beschreibungsversuche à la »musikalischer Trip« sollten nur äußerst sparsam verwendet, am besten ganz vermieden werden. *Doki Doki Run*, das Debütalbum von Fairhorns, lädt mit Songtiteln wie »Qiyamat For Onion Knights« oder »Hectocotylus« allerdings richtiggehend dazu ein, sich in Hülsen wie »Kopfkino« und »verdrogt« wonniglich zu wälzen. Hinter Fairhorns steckt der Gitarrist und Keyboarder Matt Williams alias Matt Loveridge, bekannt von der Drone-Pop-Band Team Brick, vor allem aber durch das Bristoler Trio Beak>, in dem er zusammen mit Portisheads Geoff Barrow und Billy Fuller spielt. Fairhorns ist Loveridges Soloprojekt, das er nach dem Ende von Team Brick ins Leben rief und mit dem er sich nun ungestört nach allen Seiten hin strecken oder zerbröseln kann.

»Ragnarok«, der Opener von *Doki Doki Run*, klingt trotz befremdlichen und komplett unverständlichen Gregorianik-Chor-Raunens (das im Lauf des Albums öfter auftaucht) im Hintergrund gefällig und vertraut. Man meint Einflüsse von Tangerine Dream oder den ganz frühen Human League herauszuhören, der so stoisch wie elegant vor sich hin mäandernde, basslastige Track ginge aber auch als rhythmisch verschobene Reminiszenz an Kraftwerks *Autobahn* durch. Bei »Doki Doki You're Fucking Dead« und »Worried Thrumm« brechen sich Noise und Fuzz Bahn, Loveridge ist nicht mehr alleiniger Herr über die Regler – und er liebt es. Die hippiesk betitelte Hymne auf die bereits genannten Ritter der Zwiebelringe (?) ist mit ihren Stimmungsbrüchen und Tempowechseln ein echtes Highlight – anstrengend, fordernd, irre, aber auch versöhnlich und quasi-poppig. Am Ende franst die Repetitionsorgie »In Water« in Gabba-Thrash aus.

Doki Doki Run ist aber keine Experimental-Mucker-Mucke, die nur des Experiments wegen existiert. Loveridge beschreibt Fairhorns als »Musik für wütende Nerds, die gleichmäßig grooven wollen«, als »zerfuzzten, autistischen Blues auf einem Kaffee-High während einer durchklickten YouTube-Nacht«. Es geht also um Kontaktaufnahme, um Lebenszeichen in einer Welt, die nicht atmet, sondern on oder off ist und in der man Ritalin schluckt, um mal kurz klar denken zu können. Weil bei Fairhorns alles gleichzeitig passiert (Kaffee trinken, Ragnarok daddeln, Tracks zusammenbauen, ungelenk tanzen), sind die guten Momente so gut und die nicht so guten so nervig. Loveridge gewichtet nicht. Fairhorns-Tracks dauern zwei oder zehn Minuten, handeln vom Kotzen oder Computerspielen, Drones massieren deinen Magen, Gitarrenfeedback zerrt an deinen empfindlichen Nerven. Ein ziemlicher Trip eben.

Christina Mohr

Sally Shapiro
Somewhere Else
Paper Bag / Rough Trade
&
Sandra
Stay In Touch
Virgin / Emi
Album

Versuchsanordnung: herausfinden, ob Sally Shapiro und Sandra das Gleiche sind, plus/minus Distinktion: 80s-Eurotrash-Synth-Disco mit dünner hoher Frauenstimme.

Rein rezeptionsästhetisch natürlich nicht: Die Saarländerin Sandra Ann Lauer, dann Cretu, jetzt Menges, knüpft auf *Stay In Touch* stilistisch an ihre großen 80er-Jahre-Erfolge wie »Maria Magdalena« und »In The Heat Of The Night« an und wiederholt sich ein Vierteljahrhundert später, meist im Duett mit Zeitgenosse Hubert Kah, ganz ernsthaft selbst. Sandra, wie Shapiro immer eher nur die Stimme und das Gesicht des Produzenten, damals Michel Cretu, heute Blank & Jones, hat immerhin über 30 Millionen Platten verkauft und ist damit eine der erfolgreichsten deutschen Popkünstlerinnen. Sally Shapiro, halb-anonym und eigentlich nur Teil eines auf Indie-Level operierenden Duos, nennt sich auf ihrer Website »schwedische Discoprinzessin« und blickt mit wohligem Augenzwinkern und historischem Sicherheitsabstand auf eine Dekade zurück, die sie und Produzent Johan Agebjörn als Kinder erlebten und nun retromanisch verklären. Sally Shapiro eignet sich an, was Popacts wie Sandra einst original gemacht haben, und wird durch die damit einhergehende mimetische Verschiebung auch für hippe Hörerinnen interessant.

Dass das letzte Shapiro-Album – ganz *tongue in cheek* – *My Guilty Pleasure* hieß und sich auf dem neuen Werk ironisch-wissende Titel wie »This City's Local Italo Disco DJ Has A Crush On Me« finden, während es bei Sandra um »Angels In My Head« und den »Infinite Kiss« geht, ist da kein Zufall, natürlich. Auch wenn nach Susan Sontags Camp-Begriff des »so bad it's good« nur Sandra *pure camp* ist, da sie ihr Sujet mit großer Ernsthaftigkeit angeht, einer Ernsthaftigkeit, die programmgerecht versagt, und Sally Shapiro durch gezielte, gewitzte Rückgriffe auf ein campes Repertoire eben nur intentionaler Camp und damit weniger befriedigend ist – was juckt es den distinktionsbewussten Popkonsumenten? (Uns) Poptrotteln und Distinktionsspießern bleibt also nur der Genuss der subtilen, gefilterten 80s-Variationen von Sally Shapiro, die geschmackvoll und sparsam all die Effekte einsetzt, die bei Sandra fingerdick und ohne Distanz aufs Ü50-Großraum-Brötchen geschmiert werden. Pop ist und bleibt eine Klassenfrage.

Sonja Eismann

PERSPEKTIVE

»mushrooms from the forest 2011«

Fukushima und die Folgen – zwei Jahre Atompilzkultur

Zum zweiten Jahrestag werden sie wieder gesendet und gedruckt werden: die Bilder vom Erdbeben, dem Tsunami, den havarierten Reaktoren. Abgesehen davon scheint Fukushima in der westlichen Welt indes beinahe wieder vergessen worden zu sein. Wie aber leben die Menschen in Japan mit der Katastrophe und ihren Folgen, wie viel Normalität ist für sie noch möglich – und wie hat Fukushima die Kultur des Landes geprägt? Eine Spurensuche.

TEXT: Christoph Gurk BILDER: Takashi Homma

I

Als die Sonne am Himmel aufstieg, die Menschen aus dem Schlaf erwachten und sich bereit für den Weg zur Arbeit machten, dachten sie noch, sie würden einen Tag wie jeden anderen verbringen. Doch um 14:46 Uhr ging die Welt unter. So muss es sich zumindest für die Bewohner des Nordostens von Honshu, der Hauptinsel Japans, angefühlt haben, als die Pazifische und die Nordamerikanische Platte in Bewegung gerieten und vor der Küste der Präfektur Miyagi ein Beben mit der Magnitude 9.0 auslösten. Im mehrere hundert Kilometer entfernten Tokio kam der Autoverkehr zum Erliegen. Die U-Bahnen unterbrachen nach kurzer Durchsage auf freier Strecke ihre Fahrt, bevor die Erde für fünf Minuten zu zittern begann. Die Erschütterungen waren so stark, dass die Wolkenkratzer im Business-Distrikt Shinjuku, Embleme des Fortschrittsoptimismus der Nachkriegszeit, bis an die Grenze ihrer Belastbarkeit schwankten.

Nahezu unvorbereitet hat es die Menschen an Küstenorten wie Ishinomaki, Hachinohe oder Kamaishi getroffen. Zufällig entstandene Amateuraufnahmen zeigen Menschen, die wenige Sekunden zuvor den Routinen des Alltags nachgegangen waren und nun Schutz unter Büroschreibtischen, Türrahmen und Toreinfahrten suchten. Einwohner gingen an den Strand, um nachzuschauen, ob Gefahr im Verzug ist, anstatt das Weite zu suchen. Noch als sich abzeichnete, dass der Tsunami im Begriff stand, über die Deiche zu treten, und Menschen, Autos, Gebäude, sogar ganze Städte mit sich reißen würde, filmten Augenzeugen aus scheinbar sicherer Entfernung das Voranschreiten der Flut, bis sie, in vielen Fällen zu spät, von der Erkenntnis eingeholt wurden, dass der Unterschied zwischen den Kamerabildern und den von ihnen festgehaltenen Vorgängen trügerisch war.

Über das Entsetzen angesichts der Verwüstungen begann auch die Weltöffentlichkeit erst Tage später zu realisieren, dass zur gleichen Zeit ein weiteres Desaster seinen Lauf genommen hatte. Die auf die Landmasse drängende Hafenwelle hatte die Reaktoranlage Fukushima Daiichi unter Wasser gesetzt. Nicht nur das Wort »Fukushima«, sondern auch die Bewohner der Kulturlandschaft im Umland der Reaktoren und die auf diesem Boden angebauten Lebensmittel bleiben auf unabsehbare Zeit hin mit einem Stigma behaftet.

»mushrooms from the forest 2011«

II

An einem Sonntagvormittag im Oktober 2012, 19 Monate später, stehe ich im Ankunftsbereich des Flughafens Narita. Ich halte Ausschau nach Mitgliedern meiner Reisegruppe aus Journalisten und Kulturarbeitern aus aller Welt und treffe auf Natalie, eine in Athen ansässige Expertin für zeitgenössischen Tanz. Ihre Stimmung ist nur bedingt von Vorfreude geprägt. Sie misstraut den offiziellen Angaben zur radioaktiven Belastung von Luft und Wasser in Tokio. Am liebsten würde sie in den kommenden sieben Tagen gar nichts essen. Natürlich habe auch ich mich in Deutschland mit den Risiken beschäftigt. Makiko, die uns als Mitarbeiterin der Kulturverwaltung die Reise nach Tokio ermöglicht hat, reagierte zurückhaltend auf meine Mails. Sie hätte nicht den Eindruck, dass es in Japan wirklich unabhängige Messungen gibt, und verwies auf die Website des Bundesamtes für Strahlenschutz. Der knapp gehaltene Text informiert, dass für Reisende mit einer Aufenthaltsdauer von bis zu vier Wochen, selbst in der Präfektur Fukushima – jenseits der Sperrzone an den havarierten Atommeilern, versteht sich – kein signifikantes Risiko besteht.

Was die Auskunft nicht offen ausspricht, ist die Tatsache, dass es um die Gefährdungslage der Menschen, die sich länger als einen Monat im Nordosten Japans bewegen, hier sogar wohnen, schon anders bestellt ist. Ernährung, Kern der kulturellen Selbstwahrnehmung Japans, mit all ihren biopolitischen Implikationen, ist ein wirklich heikles Thema. Darüber lässt sich auch mit den eloquentesten Protagonisten der Kulturszene nur bedingt offen sprechen. Wie lässt es sich auch anders aushalten, wenn es bei einer existenziellen Angelegenheit wie dem Essen nie eine letzte Gewissheit geben kann, aus welcher Region die Produkte auf dem Teller stammen? Supermärkte und Restaurants sind zwar bemüht, die Herkunft der angebotenen Produkte zu kennzeichnen. Niemand jedoch gibt sich der Illusion hin, dass die Angaben der Wahrheit entsprechen müssen. Zu stark ist das Interesse existenzbedrohter Landwirte, für ihre Ware einen Abnehmer zu finden.

Generell gilt die Regel, möglichst Produkte aus biologischem Anbau zu kaufen. Gemieden werden sollten Schnellimbisse und industriell hergestellte Gerichte. Immer öfter kommt Meeresgetier aus Übersee auf den Tisch. Die Minimierung von Gesundheitsrisiken ist zum Privileg für Besserverdienende geworden. Eine Erkenntnis, die wir uns zu Herzen nehmen. Wir haben alles Ersparte zusammengekratzt und uns nach gründlicher Recherche für ein Sternerestaurant im Stadtteil Kagurazaka entschieden, um nach der durchwachsenen Verköstigung unserer ersten Tage Tokio sorgenfrei genießen zu können. Nachdem uns im Laufe der folgenden drei Stunden ein neungängiges Menü serviert worden ist, kommt der Küchenchef, Hideki Ishikawa, ins Separee. Der Meisterkoch reagiert auf die Hochstimmung im Gastraum, indem er die Bedienung höflich auffordert, zur Abrundung der begleitenden Reisweinverkostung eine edle Flasche an den Tisch zu bringen: »This bottle is from Fukushima prefecture. It's free on the house. Hundred percent radiation secure.« Ist Essen nicht überall in der Welt letztlich eine Sache des Vertrauens?

III

Keine Frage, der Einbruch des Realen in ein bis an die Grenze zum Zwanghaften ausformuliertes Symbolgefüge hat die Zivilisation in Japan, ihre nach den Atombombenexplosionen von Nagasaki und Hiroshima aufgebauten Mythen von der Beherrschbarkeit technologischer Entwicklung und den Glauben an billige Energie, bis ins Mark getroffen. Nur, warum hat man ausgerechnet uns mit großem finanziellen und logistischen Aufwand hierher gebracht? Jeden Morgen wartet vor unserem Hotelhochhaus ein Kleinbus und bringt uns zu Terminen mit Kunstkuratoren und Theatermachern, Modedesignern und Fotodokumentaristen, Politikern und kulturaffinen Mäzenen aus dem Brauereigewerbe. Ein protokollarischer Empfang im imposanten Gebäude der Stadtverwaltung lässt kaum einen Zweifel, wie ernst die Visite aus Übersee genommen wird. Jenseits der Routinen des institutionalisierten Austauschs ist das existenzielle Bedürfnis spürbar, die schon durch die Sprachschwelle bedingte Isolation, die verhängnisvolle Logik von Stereotypisierung und Desinteresse zu überwinden. Es gehört zu den bekannten Klischees, dass es in Japan weitgehend taburisiert ist, Gefühle unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Die Sedimente schwer zu bewältigender Erfahrungen, von der Norm abweichende Wunschvorstellungen, werden sorgfältig in den Produkten der Kulturindustrie – in Mangas, Animes und Fantasy-Geschichten – verschlossen und abgelegt. Der Autor und Regisseur Toshiki Okada spricht, jenseits brutalistischer Exzesse, wie sie auch in der Musik von im Ausland gefeierten Ikonen wie Merzbow oder Keiji Heino vorzufinden sind, unangenehme Themen vergleichsweise offen an. Eine seiner letzten Arbeiten, »Current Location«, gehörte im vergangenen Jahr zu den ersten Theaterproduktionen, die sich mit der Situation in Japan nach der Katastrophe auseinandersetzenten. Es ist ein atmosphärisch dicht in Szene gesetztes Gesprächsstück, in dem sieben Akteure mit minimalen Gesten und formalisierter Sprache angesichts einer nur als Gerücht über dem Geschehen schwebenden Wolke einen schmerzlichen, konflikthaften Verständigungsprozess durchlaufen. Welche Gefahr geht von ihr aus? Ist es besser, diesen Ort zu verlassen? Wer wird sich auf und davon machen? Bleibt die Gruppe erhalten?

Viele Menschen im Nordosten haben sich zuletzt die gleichen Fragen stellen müssen. Was bedeutet es für Freunde und Kollegen, die sich nicht aussuchen können, ob sie gehen oder nicht, wenn Menschen die Stadt und ihr soziales Umfeld aufgeben?

Toshiki Okada ist bereits wenige Tage nach dem 11. März mit seiner Familie aus dem Großraum Tokio nach Kyushu gezogen. Umgeben von gleichgesinnten Kulturschaffenden hat er sich nahezu vollständig von der industriellen Nahrungsmittelproduktion verabschiedet und eine Lebensmittelkooperative gegründet, die alles selber anbaut.

IV

Chiaki Soma lebt weiterhin in der Hauptstadt und leitet das Festival/Tokyo. Kurz vor Beginn der Spielzeit sitzt sie vor uns im Versammlungszimmer der im Stadtteil Ikebukuro gelegenen Büroräume und berichtet von der Sprachlosigkeit und der Untätigkeit, die sie in den Tagen und Wochen danach befielen, dem völligen Versagen von Presse und Öffentlichkeit im Umgang mit dem unermesslichen Desaster und der tiefen Spaltung, die von der Gesellschaft seitdem Besitz ergriffen habe. Sie sagt, um das Gefühl der Ohnmacht zu überwinden und dem Unsagbaren und Nichtrepräsentierbaren eine Form zu geben, bedürfe es einer Revolution im Theater, eines experimenthaften

»mushrooms from the forest 2011«

TAKASHI HOMMA

MUSHROOMS FROM THE FOREST

BLIND GALLERY 2011

ästhetischen Vokabulars von der gleichen Kraft, wie sie der Filmregisseur Alain Resnais und die Schriftstellerin Marguerite Duras einst mit dem Filmkunstwerk *Hiroshima Mon Amour* entwickelt hätten.

Bereits wenige Monate nach dem Tsunami hat Chiaki Soma in Zusammenarbeit mit den lokalen Behörden ein Projekt im öffentlichen Raum initiiert. Inspiriert von der Idee einer sozialen Skulptur im Sinne eines Joseph Beuys wurden in Rikuzentakata, einem kleinen Ort, der in der Vergangenheit immer wieder vom Wasser heimgesucht und verwüstet worden ist, entlang der Küstenlinie genau 10.000 Kirschbäume angepflanzt. Immer im Frühling, zum Jahrestag des Tsunamis, entsteht ein Ort des Ephemeren, an dem die Menschen eines der traditionellen Ohanami-Feste begehen und unter rosa leuchtenden Blüten der Toten gedenken. Die bislang letzte Festivalausgabe hat sie in weiten Teilen dem heiklen Themenkreis gewidmet. So brachte der Theaterregisseur Akira Takayama einen Text von Elfriede Jelinek zur Aufführung. In Anlehnung an die antike griechische Tragödie *Antigone* setzt sich die Autorin hier mit den Verheerungen der Flutwelle auseinander. Als Teil der Inszenierung unternahmen die Besucher eine Reise durch Tokio. Zu Beginn ihrer Tour wurde ihnen ein Transistorradio ausgehändigt. An jeder Station waren die Zuschauer aufgefordert, eine bestimmte Fequenz einzustellen. Über Kopfhörer wurden Passagen aus Jelineks Endzeitvision zugespielt, gesprochen von Schülerinnen aus Fukushima. In ihrer Vorstellung verschmolzen die ihnen vertrauten Orte der Metropole mit dem gespenstischen Geschehen in Fukushima.

Herausgefordert durch zugespitzte Ereignisse, entwickelt hier postdramatisches Theater eine enorme Dringlichkeit. Unter den verschärften Bedingungen eines ständig neue Krisen produzierenden Kapitalismus scheint sich das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft weltweit grundlegend zu verändern.

V

Bevor unsere Reisegruppe in alle Himmelsrichtungen zerstreut wird, steht ein letzter Programmpunkt ins Haus. Hiromi Maruoka, im Hauptberuf die Kuratorin von TPAM, neben Festival/Tokyo und Kyoto Experiment die avancierteste Veranstaltungsplattform für darstellende Künste in Japan, hat sich noch mehr Arbeit aufgebürdet und das Sound Live Tokyo gegründet. Ein ganzes Wochenende lang bringt sie in der Bunka Kaikan Recital Hall, einer Konzerthalle mit beeindruckender Raumakustik, vorwiegend aus Asien stammende Künstler auf die Bühne.

Die Kunstauffassung der Festivalleiterin ist hauptsächlich vom Theater geprägt. Vielleicht überrascht das Programm deshalb mit einer riskanten Dramaturgie. Hiromi Maruoka interessiert sich für Darbietungsweisen, die das Konzertformat mit seinen quasi-religiösen Konventionen überschreiten. Mit den Gestaltungsmitteln der Performance soll die Aufführung von Musik selbstreflexive Formen entwickeln. Anstatt auf international durchgesetzte Exportgüter wie Noisemusik oder J-Pop zu vertrauen, stellt sie die brillanten, grenzüberschreitenden Klangmeditationen des Jazzpianisten Masabumi Kikuchi, ein Tanzstück von Zan Yamashita, bei dem zwei Protagonisten über mit Kontaktmikrofonen versehene Objekte in eine perkussive Interaktion treten, und den gleichermaßen von Jim O'Rourke wie von der Zeitgestaltung des Zen-Buddhismus angeleiteten Kompositionen des fünfköpfigen Postrock-Ensemble Sangatsu in einen Zusammenhang, ohne die vorsätzlich herbeigeführten Stilbrüche durch vermittelnde Maßnahmen zu mildern.

Eindeutiger Höhepunkt ist der Auftritt von Tori Kudo mit seiner rätselhafterweise nach einem Zitat aus dem Buch des Propheten Jesaja benannten Gruppe Maher Shalal Hash Baz. Der japanische Naivist hat es sich zur Gewohnheit gemacht, seine wechselnden Mitstreiter kurz vor seinen Auftritten über Zeitungsinserate zu rekrutieren. Profis haben keine Chance. Zu Beginn vermittelt Tori Kudo den Eindruck, dass das Konzert noch gar nicht angefangen hat. Er fummelt an verschiedenen Instrumenten herum und bringt am Notenständer sorgfältig seine Manuskripte in Unordnung. Zwischendurch geht er ans Mikrofon und spielt eine Reihe von bruchstückhaften Songs an, die erkennen lassen, dass er ohne Mühen in der Lage wäre, wunderschöne und hinreißend einfache Melodien zu komponieren, gibt eine virtuose Einlage am Klavier, um dann wieder auf der Bühne herumzuwandern, als sei er nur zufällig an diesem Ort gelandet. Nach gefühlten zwanzig Minuten geht Tori Kudo an sein Laptop und spielt vom Computer die MP3 eines hypnotischen Songs mit einem geloopten, verhallten Streichersatz ab, der entfernt an das Intro zu »Papa Was A Rollin' Stone« der Temptations erinnert. Lediglich den Refrain, der nur aus dem Wort »Fridays« besteht, singt er live ins Mikrofon. Tori Kudo lässt den Track weiterlaufen und bittet seine Musiker, einen nach dem anderen, jeweils die letzten SMS-Nachrichten von ihren Mobiltelefonen vorzulesen. Aus ihnen geht hervor, was sie und ihre Freunde gestern, letzten Freitagabend, mit ihrem Leben angestellt haben. Nach jeder dieser Darbietungen tritt er wieder ans Mikrofon und deutet kurz den Refrain an: »Fridays«. Vom Bühnenrand herab bittet er nun auch das Publikum, es seinen Musikern gleich zu tun. Plötzlich erheben sich verschiedene Instrumentalisten, die bis dahin unerkannt im Parkett gesessen haben, von ihren Sitzen und bereiten dem Song mit Fanfaren auf mitgebrachten Trompeten ein grandioses Finale.

Beim abschließenden Abendessen, in dessen Verlauf der Pressesprecher der Kulturverwaltung von seinen Besuchen bei Verwandten in der Präfektur Fukushima erzählt und ohne Ankündigung, nur für einen Moment, in Tränen ausbricht, erzählt mir Tomoyuki, der Partner von Hiromi Maruoka, was gemeint ist. Jeden Freitag versammeln sich überall in Japan Menschen, um öffentlich für den Ausstieg aus der Nuklearenergie einzutreten. Die Medien würdigen diese Proteste entweder mit völligem Stillschweigen oder spielen die Anzahl der Teilnehmer herunter. An manchen Wochenenden sollen es bis zu 200.000 Teilnehmer gewesen sein. Selten gab es eine Darbietung zu sehen, die Erwartungshaltungen auf so anrührende Weise enttäuscht und ein gestisches Repertoire der Indifferenz, wie es von John Cage entwickelt wurde, mit politischer Agitation verbindet. Ein musikalischer Streik gegen die Atomwirtschaft und gegen die Normalisierung gesellschaftlicher Prozesse nach dem Desaster von Fukushima, auch und gerade im Kulturbetrieb.

Wie die Dinge stehen, werden die Menschen in Japan ihre Demonstrationen fortsetzen müssen. Im vergangenen Dezember wurde eine Regierung gewählt, die eine erneute Inbetriebnahme der existierenden Reaktoren und sogar den Ausbau der Atomenergie anstrebt. Die Erde ist nach dem Tohoku-Beben noch lange nicht zur Ruhe gekommen. Es dürfte, nur eine Frage der Zeit sein, wann sich die nächste Katastrophe ereignet.

SPEX PRÄSENTIERT

Trümmer

Messer

Monsters Of SPEX
Messer, Trümmer, Zucker (DJ-Set)

01.03. Köln – Artheater
02.03. München – Atomic Cafe
07.03. Berlin – Comet Club
08.03. Hamburg – Molotow

2013 erfährt Monsters Of SPEX, die legendäre Konzertreihe des SPEX-Magazins, einen zeitgemäßen Relaunch. Was 1991 am Kölner Tanzbrunnen mit Nirvana, Sonic Youth und Dinosaur Jr. begann, geht diesen März mit der Hamburger Band Trümmer und Messer aus Münster in eine neue Runde.

Messer

01.03. Köln – Artheater (Monsters Of SPEX)
02.03. München – Atomic Cafe (Monsters of Spex)
03.03. Wien – Venster
04.03. Wiesbaden – Kreativfabrik
05.03. Nürnberg – Club Stereo
06.03. Leipzig – Conne Island
07.03. Berlin – Comet (Monsters Of SPEX)
08.03. Hamburg – Molotow (Monsters Of SPEX)
09.03. Münster – Gleis 22

weitere Termine auf *www.spex.de*

Und weiter geht's bei Messer, die neben den Monsters Of SPEX-Shows noch einige weitere Städte mit ihrem klugen Geschrammel bedienen werden. Wütende, reflektierte und rebellierende Konzerte garantiert.

Donau-Festival

25.04. – 04.05. Krems (Österreich)

U.a. mit: Beak>, Darkstar, Laurel Halo, How To Dress Well, The Gaslamp Killer.

HGich.T

22.02. Augsburg – Kantine
13.03. Wiesbaden – Schlachthof
14.03. Linz – Stadtwerkstatt
15.03. Wien – Szene
16.03. Dettenhofen – Fux+Has
19.04. Chemnitz – Weltecho

Auch auf der aktuellen Tour kredenzen HGich.T wieder eine behämmert-hämmernde Melange ihres Albums *Lecko Grande*.

Matmos

13.03. Fribourg – Fri-Son
17.03. München – Frameworks Festival
24.03. Köln – Stadtgarten
25.03. Hamburg – Kampnagel

Mit queeren, historischen, musikästhetischen Inhalten aufgeladen, sind Matmos meist poppig bis tanzbar, und sind generell überaus unterhaltsam.

HKW
Unmenschliche Musik

21.02. – 24.02. Berlin
Haus der Kulturen der Welt

Unmenschliche Musik?! Hört sich ebenso super wie gruselig an. Was einen erwartet, sind Kompositionen von Tieren, Zufällen und, natürlich, von Maschinen.

Factory

15.05. Berlin – Festsaal Kreuzberg

Entschleunigtes Bassgewitter. Factory geht in die achte Runde mit XXYYXX, Slou Magic, Giraffage, Beat Culture.

Candelilla

14.02. Giessen – Ludwigstr. 6
15.02. Dresden – Ostpol
16.02. Leipzig – Nullunendlich
18.02. Jena – Café Wagner
19.02. Esslingen – Komma
20.02. Köln – Parallel Schallplatten
21.02. Kassel – Karoshi
22.02. Berlin – Monarch
23.02. Braunschweig – Nexus
08.03. Fürth – 027

Der Münchener All-Girl-Band Candelilla geht es um Ehrlichkeit, um die manchmal schmerzhafte Wirklichkeit – sowohl auf dem Album *HeartMutter* als auch live.

The Irrepressibles

24.03. Berlin – HAU
25.03. Leipzig – Central Theater

Vor allem live zeigt sich die gesamte Schaffenskraft des Kollektivs, die in einer barocken Musiktheaterperformance kulminiert.

Goethe-Institut Brüssel & Meakusma

16.02. Brüssel – Brigittines & Recyclart

Das audiovisuelle Projekt Mohn bringt elektronische Musik auch außerhalb des Klubkontextes in die Brigittines nach Brüssel. Danach finden Konzerte und DJ-Sets im Recyclart statt. Dabei sein werden u.a.: Thomas Köner, Damo Suzuki & Groupshow, Anthony Shake Shakir, MM/KM, Barnt.

Leslie Clio

15.04. Wien – WUK
17.04. Zürich – Plaza
18.04. Stuttgart – Keller Club
20.04. Frankfurt am Main – Zoom
21.04. Köln – Werkstatt

weitere Termine auf *www.spex.de*

Leslie Clio steht nicht bloß in den deutschen Charts irgendwo zwischen Adele und Lykke Li. Von letzterer hat sie die Coolness, der ersteren kommt sie in puncto Hitverdächtigkeit nahe. Man nennt das auch: Neo-Soul.

The Strypes

10.05. Hamburg – Indira

Sie tragen die Frisuren der Beatles in ihrer existenzialistischen Phase und sind zwischen 14 und 16 Jahren. Diese jungen Briten namens Strypes können einen schon erstaunen. Ob diese Retro-Verliebtheit wirklich was ist, kann man sich in Hamburg selbst anschauen.

RÜCKBLENDE

Bloß nicht verkrampfen! – CTM.13

TEXT: Thomas Vorreyer
FOTO: CTM / Marco Microbi / Photophunk

Was haben wir gelacht. Die Welt ging doch nicht unter. Herrscht jetzt also »The Golden Age«? Das postulierte zumindest der diesjährige CTM.13, das internationale Festival für »adventurous music & art«, bei seiner Eröffnung Ende Januar in Berlin. Es gibt so viel Musik und Information wie noch nie, Diversität und Eklektizismus haben gesiegt, die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Anders ausgedrückt: Wir erleben das Zeitalter der Überfrachtung, des Hinterherhinkens und der wirtschaftlichen Marginalisierung zahlreicher Künstler.

Eine Exit-Strategie, die das Eröffnungskonzert vorschlug: erneut Humor. So nahmen Atom™ und Marc Behrens für eine Listening-Session ihres Klangkunst-Hörspiels »Bauteile« auf der Bühne des Theaters Hebbel am Ufer Platz. Bis auf leichtes Blinzeln verharrten sie regungslos, während auf der Leinwand die Musik als zweikanalige Wellen sichtbar wurde. Die Geräusche schwollen an und ab; es fiepte, rauschte, dröhnte; Fragmente von Grooves und tatsächlichen Liedern warfen sich dazwischen.

Schnell war der Witz der Performance erzählt, die teutonische Willensübung dauerte jedoch fast eine Stunde. Mit seiner bereits 1987 begonnenen Arbeit wollte das Duo zeigen, dass jede musikalische Struktur auch außerhalb eines historischen Kontexts existiert. Eine Erkenntnis, die in die Pop-Produktion als Retromanie genaugenommen schon längst eingegangen ist. Den erst amüsiert, dann meist gequält dreinblickenden Zuhörern kam aber selbst gegen Ende, als einer Erzählung die Wortgruppe »theory is not good« für einen Loop entrissen wurde, nicht eine zweite, mögliche Exit-Strategie in den Sinn: die Intervention.

Also doch lieber aussitzen, später lachen. Das ging mit dem Musikerpaar Matmos besonders gut. Sie alberten permanent herum, nutzten Wasserschalen und Luftballons, denen fistelstimmenartig die Luft entwich, als Instrumente, und Martin Schmidt sinnierte über Sex mit einem deutschen Zollbeamten gleichen Namens. Auch Drew Daniel, der zunächst theatralisch ein mit Händen geformtes Dreieck in den Kopf seines abgeschotteten Tourgitarristen zu »projizieren« versuchte (und dieser dann das ihm schon bekannte neue Matmos-Video detailliert »vorhersagte«), sorgte für Lacher, als er mit gutturaler Stimme »E.S.P.« von den Buzzcocks nachsang.

Wie schon die britische Punkband dereinst befassen sich Matmos aktuell mit Telepathie und der außersinnlichen Wahrnehmung, wenngleich nur mit halbem Ernst. Audiovisuell zersetzt der vielschichtige Eso-Klamauk seinen Pathos so gleich selbst, weil die Sampling-Kompositionen immer auch Songs sein wollen. Ja, konkrete Musik kann doch tanzbar sein, die finale Losung lautet daher: Man darf nur nicht verkrampfen.

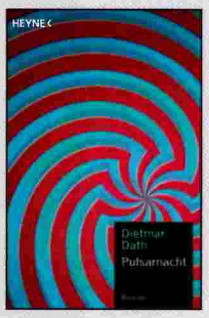
www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL

...und 30.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX

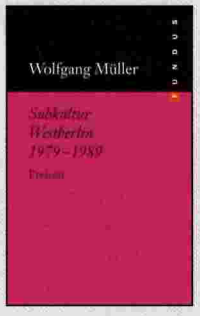
2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 88 EURO*

PRÄMIENWAHL



BUCH
Dietmar Dath
Pulsarnacht
Heyne

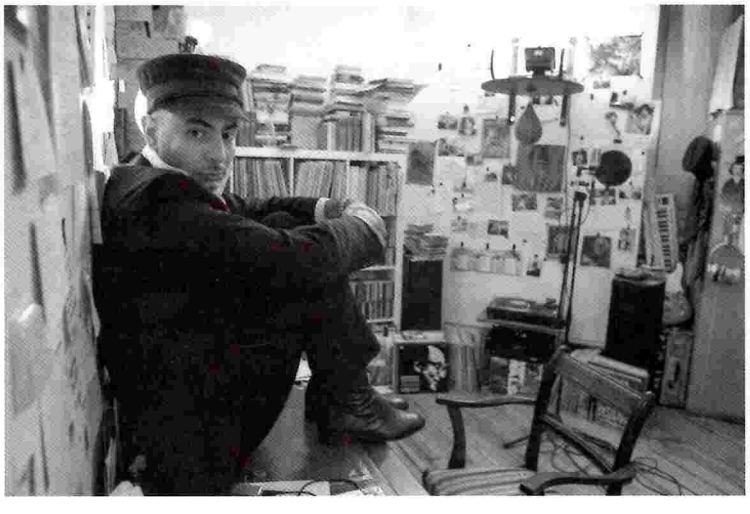
Mit *Pulsarnacht* erschien kürzlich eine weitere Auskunft Dietmar Daths darüber, was in unserer Gesellschaft alles falsch läuft. Die Kunst von Vielschreiber Dath besteht darin, seiner Gesellschaftskritik in allen möglichen Genres die Komplexität zu verpassen, die sie verdient. Im Falle von *Pulsarnacht* ist das: Science-Fiction.



BUCH
Wolfgang Müller
Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit
Philo Fine Arts

Wieso man mal wieder in den Westen Berlins fahren sollte? In diesem tollen Berlin-Buch von Wolfgang Müller findet man dafür einen Haufen Gründe. Der Autor erinnert sich an die Jahre zwischen Punk und Post-Punk und liefert dazu eine Reihe bisher ungesehener Bilder der Westberliner Subkulturszene.

ABONNENT DER AUSGABE



Im August 2009 kam von Klaus Lemke eine SMS: »Cowboy, SPEX!« Wir hatten ein paar schlimme Fehler gemacht und einen abgebrochenen Filmdreh hinter uns. Ohne neuen Film, aber mit bombenschweren Sprüchen stand Lemke in diesem sehr berühmten Blatt, das ich noch nie vorher gekauft hatte und schimpfte auf staatliche Popförderung. Wenige Seiten weiter fand ich ein Interview von Max Dax mit Hans-Ulrich Obrist. Es gefiel mir, und ich weiß noch, wie ich am Esstisch saß und mir wünschte, öfter so etwas zu lesen. Mein Leben wurde danach nicht verständlicher. Aber schöner. Als ich drei Jahre später im letzten Herbst nicht genau verstand, ob die SPEX-Kritik meiner neuen Platte für oder gegen mich war, saß ich in Wien im Hotel und trank Champagner.

Malakoff Kowalski
Musiker
Abonnent seit 2013

SP

1 JAHR SPEX
8 HEFTE / 44 EURO**

PRÄMIENWAHL

LP
Schorsch Kamerun
Der Mensch lässt nach
Buback Tonträger / Indigo

Schorsch Kamerun dekliniert wieder Unzufriedenheiten und trägt den Protest in die Szenequartiere. *Der Mensch lässt nach* heißt sein neues Album, auf dem der Goldene-Zitronen-Mann Kamerun vom Theater zum Tonträgermedium zurückkehrt.

CD
Foals
Holy Fire
Warner

Größer, pompöser, ehrlicher. Die Foals versuchen sich auf *Holy Fire* an den allseits bekannten Themen der Popgeschichte. Ein Experiment, das durchaus gelingt, denn trotz allem Pop bleiben die typischen Foals-Gitarren erhalten.

CD
Indoor Life
Indoor Life
Compost / Groove Attack

Musik für einsame junge Menschen, die auf regennassen Großstadtstraßen mit ausgeprägten Grauwerten nach Illusionsresten suchen. So beschreibt SPEX-Autor Thomas Hübener die Band Indoor Life. Mit dieser Compilation sind die US-Postpunker endlich neu zu entdecken.

DAS SPEX ABO
WIE IMMER
AUCH ALS GESCHENK

www.spex.de/abo

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf www.spex.de/abo

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 88 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 44 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030 69 53 61 13 Fax: 030 69 53 61 14 (MO–FR / 10–14 Uhr)

FX ABO

VERLAG
piranha media GmbH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

VERLAGS-CVD
Wilma Peters
wilma.peters(at)piranha-media.de

REDAKTION
SPEX – Magazin für Popkultur

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

ART DIRECTION
Florian Lambl
Lambl / Homburger

REDAKTION
Print: Arno Raffeiner
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Jan Wehn
Max Link *(Praktikant)*
Online: Thomas Vorreyer

REDAKTIONELLE MITARBEIT
Anne Waak
Alexandra Dietl

GESTALTUNG
Alexandre Essayie
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Fatma Aydemir
Tim Caspar Boehme
Davide Bortot
Christoph Braun
Julian Brimmers
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Max Dax
Robert Defcon
Diedrich Diederichsen
Sonja Eismann
Elise Graton
Christoph Gurk
Tino Hanekamp
Bianca Heuser
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Holger Klein
Aram Lintzel
Gerhard Midding
Christina Mohr
Tobi Müller
Florian Obkircher
Joachim Ody
Alvaro Piña Otey
Hendrik Otremba
Philipp Rhensius
Cord Riechelmann
Barbara Schulz
Barbara Schweizerhof
Georg Seeßlen
Marcus Staiger
Christoph Twickel
Klaus Walter
Andreas Wesle

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Anno Dittmer / Faceland
Michael Donath
Peter Fingleton
Albrecht Fuchs
Amos Fricke
Takashi Homma
Matthias Hielscher
Kim Jakobsen
Phil Knott
Prisca Martaguet
Elsa Okazaki
Alex Salinas
Heji Shin
Nic Shonfeld
Louis Vignat
Andreas Waldschütz

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

HERSTELLERNACHWEISE MODE
Converse – *www.converse.de*
Esprit – *www.esprit.de*
Falke – *www.falke.com*
Filippa K – *www.filippa-k.com*
Hamlet – *www.prime-shoes.com*
Hannes Roether – *www.hannesroetherinternational.de*
Herr von Eden – *www.herrvoneden.com*
Jil Sander – *www.jilsander.com*
Laend Phuengkit – *www.laendphuengkit.com*
Marcel Ostertag – *www.marcelostertag.com*
Opening Ceremony by adidas – *www.adidas.com*
Raphael Hauber – *www.raphaelhauber.com*
Replay – *www.replay.it*
Strenesse – *www.strenesse.com*
Susanne Bommer – *www.susannebommer.com*
Y3 – *www.adidas.com*

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221 579 78 – 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42 – 12

HEFT – CD
Jan Wehn
jan.wehn(at)spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
Tel: 030 – 695 36 113
Fax: 030 – 695 36 114
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
38104 Braunschweig
Tel – 0531/708546
Fax – 0531/70887546
katja.unger(at)westermann.de

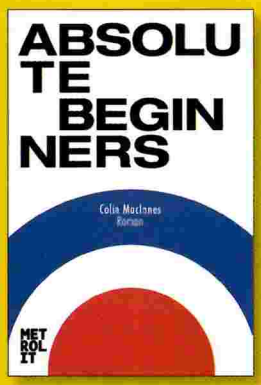
VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089 319 06 – 0
Fax: 089 319 06 – 13

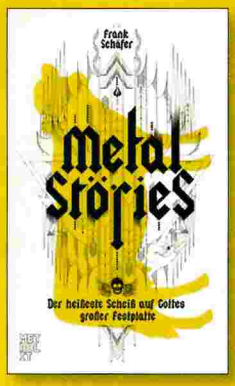
(c) 2013 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 44,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 88,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 4 / 2013: 6.3.2013, EVT: 28.3.2013. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2013.

METROLIT





Das Leitmedium in Sachen Pop-Exegese war und ist die Zeitschrift SPEX. In **»SPEX – DAS BUCH. 33 1/3 JAHRE POP«** stellen die Herausgeber Max Dax und Anne Waak legendäre SPEX-Texte zusammen. Geb., 480 S. mit 4-fbg. Abb., 28,00 EUR (D), ET: 4. März 2013 1959 erschien in London das Buch **»ABSOLUTE BEGINNERS«**. Colin MacInnes beschreibt darin die Urszene der britischen Jugendbewegung: den Split in Teddy Boys und Mods. In neuer Übersetzung von Maria und Christian Seidl. Geb., 320 S., 19,99 EUR (D), ET: 4. März 2013 Um eine etwas abseitige Pop-Spielart geht es in Frank Schäfers Buch **»METAL STÖRIES. DER HEISSESTE SCHEISS AUF GOTTES GROSSER FEST-PLATTE«**. – »Diese Prosastücke sind krachend, roh und rau wie schwermetallische Songs.« Frank Schulz Geb., 160 S., 16,99 EUR (D), ET: 16. Februar 2013 Lauter, schriller, penetranter: Der brand eins-Autor Jens Bergmann widmet sich in seinem Buch **»ICH, ICH, ICH. WIR INSZENIEREN UNS ZU TODE«** unserer Sucht nach Selbstinszenierung. Mit Promi-Bestiarium. Geb. mit SU, 240 S., 18,99 EUR (D), ET: 16. Februar 2013

WWW.METROLIT.DE

tillmans/botticelli
von Max Frisinger

Die nächste SPEX – ab dem 28. März 2013 am Kiosk

www.spex.de

VIDEONALE.14 Festival For Contemporary Video Art, im Kunstmuseum Bonn, 15. Februar bis 7. April 2013, videonale.org

FREUDE.
JOY.
JOIE.
BONN.

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

KFW STIFTUNG

Stiftung Kunst der Sparkasse in Bonn

KUNSTSTIFTUNG NRW

cine+ www.cine-plus.de

PwC-Stiftung Jugend · Bildung · Kultur

Deutsche Post DHL

KUNST MUSEUM BONN

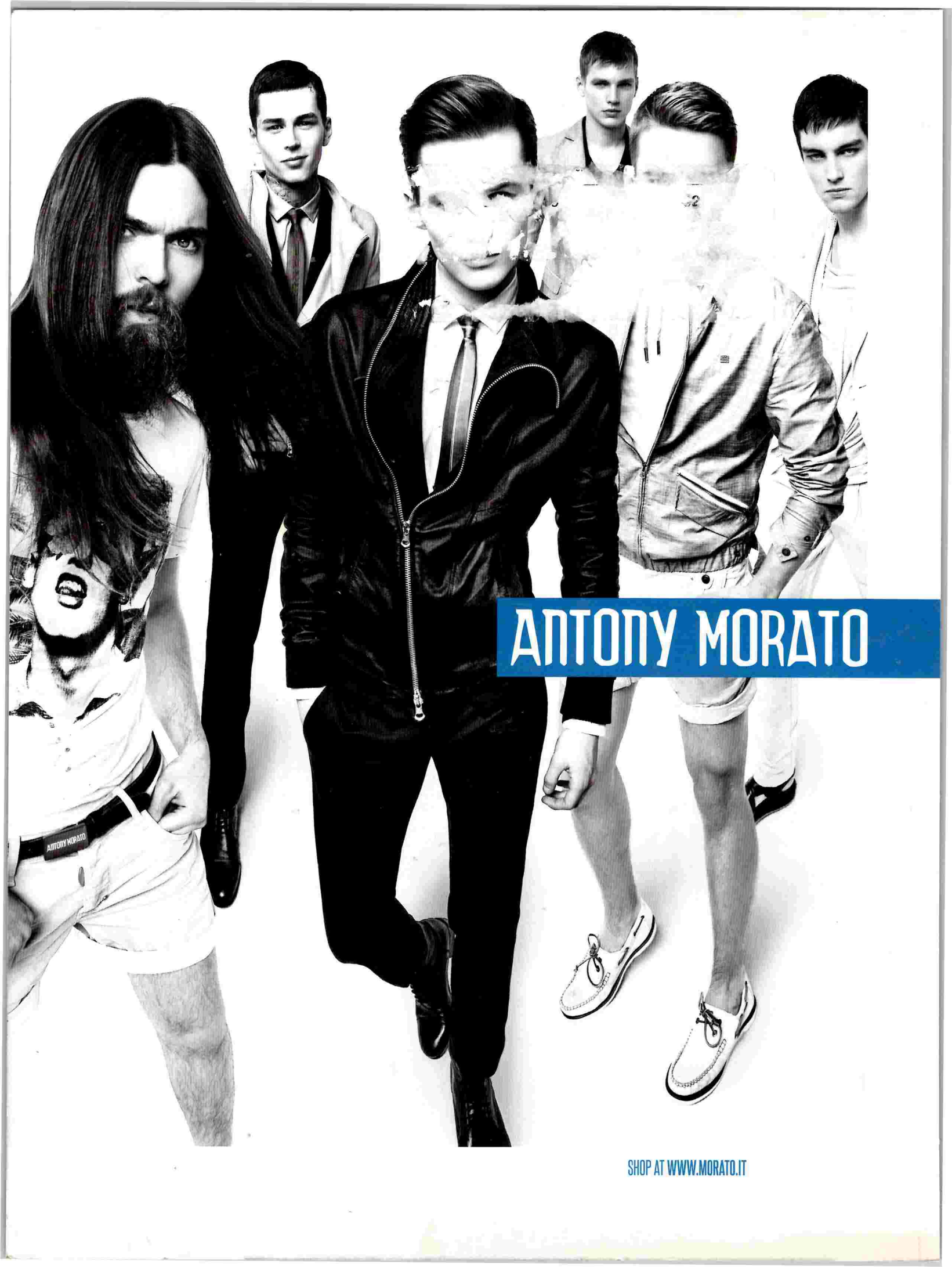
RheinEnergie Stiftung | Kultur

ifa Gefördert durch das Institut für Auslandsbeziehungen aus Mitteln der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes

MEDIEN STIFTUNG KULTUR

KAMEHA

www.dominiospecht.de


ANTONY MORATO
ANTONY MORATO
SHOP AT WWW.MORATO.IT